

REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

NEUVIÈME ANNÉE

IV

MCMLVII



MICHEL BRIENT, EDITEUR



Le but du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

Shakespeare, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

L'Evolution du Théâtre de Musset des débuts à Lorenzaccio, par PHILIPPE VAN TIEGHEM 261

Madeleine Béjart et Molière modèles des peintres Nicolas Mignard et Pierre Mignard, Avignon 1657, par RENÉ-THOMAS COËLE 276

La grande machinerie Théâtrale et ses origines, par MADELEINE HORN-MONVAL 291

COMMUNICATIONS

Notes sur quatre comédiens de l'Illustre Théâtre, par GEORGES MONGREDIEN 309

La Montansier à Bruxelles en 1793, par MAURICE DEFLANDRE 311

Nos émissions "Prestige du Théâtre" 312

NOTES ET INFORMATIONS

Théâtre Français au Brésil, par GEORGES RAEDERS 314

L'Union des Historiens du Cirque, par TRISTAN RÉMY) . . . 314

Centre d'information de la Marionette 316

Exposition à la Bibliothèque Nationale (M. H.-M.) 317

LIVRES ET REVUES

DANEMARK : Erik BALLING, Svend KRAGH-JACOBSEN, Ove SEVEL : 50 *Aar i Dansk Film.* — Eli ANSTEINSSON : *Troenderen Michael Rosing Den store skuespiller* 1756-1956 (H. Nyrop-Christensen) 318

FRANCE : ROTROU : *Venceslas*, éd. critique par W. LEINER (J. Morel). — J. D'WELLES : *Molière en Guyenne, à Cadillac et à Bordeaux* (René-Thomas Goèle). — Robert GARAPON : *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français, du moyen-âge à la fin du XVII*e *Siècle* (Daniel Bernet). — Paul GUTH : *Premier lever de rideau sur le Théâtre de Groussay* (R T.-C,). — Denise BOURDET : *Pris sur le vif* (André Boll) ... 319

GRANDE-BRETAGNE : Sybil ROSENFELD : *Foreing Theatrical companies in Great Britain in the* 17*th an* 18*th centuries.* William SMITH : *The Italian Opera and contemporary ballet in London* 1789-1820 : *a record of performances and players with report from the journals of the time* (Marlyse Meyer). — Janet SELIGMAN : *Figures of Fun, the caricature-statuettes of Jean-Pierre Dantan* (Daniel Bernet) 324

MUSIQUE ET DANSE : Pierre BARBAUD : *Haynd.* — Camille BOURNIQUEL : *Chopin.* — Jules VAN ACKERE : *Maurice Ravel.* — Jean DUPÉRIER : *Découverte du vieux monde.* — H. H. STUCKENSCHMIDT : *Musique nouvelle* (André Boll) 329

Bibliographie N° 1903 à 2701 332

L'ÉVOLUTION DU THÉATRE DE MUSSET

DES DÉBUTS A LORENZACCIO

La carrière dramatique de Musset semble gouvernée par la fantaisie la plus libre. Nulle évolution régulière ne l'a conduit peu à peu vers un type de pièce qui réalisât son idéal; nulle courbe ne se dessine de *La Quittance du Diable* à *L'Ane et le Ruisseau* qui approcherait peu à peu de la perfection particulière à cet auteur, quitte à s'en écarter après l'avoir touchée. Chaque pièce nouvelle peut paraître la première, tant Musset semble dédaigneux d'utiliser les procédés qu'il a éprouvés, de les perfectionner, ou de cerner d'un contour plus précis l'objet moral qui forme la matière essentielle de sa réflexion.

Cette liberté d'allure, ce refus de s'exploiter, on peut les expliquer d'abord par ce fait que le contact avec le public n'existant pas pour lui, Musset n'a pas eu à subir cette pression et ces directives qui résultent presque nécessairement du succès, ou, par réaction, de l'échec. Indifférent à l'accueil d'un public, et même à celui d'un directeur de théâtre, il n'a pas eu à tenter de s'approcher au plus près du goût de ces puissances, de se maintenir dans le genre qui leur aurait plu, de perfectionner ce genre, de se contraindre à suivre prudemment la voie étroite du succès. De plus, Musset ne s'est jamais formulé une esthétique dramatique; s'il n'a pas conçu et réalisé son œuvre en fonction du goût régnant, il ne l'a pas non plus élaborée en fonction d'une conception idéale du drame tirée soit des esthéticiens, soit des chefs-d'œuvre. Deux textes, sur

ce point, sembleraient limiter cette insouciance : *De la tragédie* (1838) et, dans la *Dédicace* de *La Coupe et les Lèvres* (1833), le passage qui commence ainsi : *Par deux chemins divers...* Dans le premier de ces textes, d'ailleurs si remarquable par ses vues justes, Musset propose une forme de tragédie moderne qu'il n'a jamais réalisée; dans le second, il oppose le réalisme pur et direct à un théâtre psychologique qui se prolonge en pensée, qui éclaire l'homme intemporel. Ce sont là des vues profondes sur la matière de l'art dramatique, et il est évident que le théâtre de Musset s'apparente à Racine et à Shakespeare qu'il oppose ici à Mérimée et, chose un peu bizarre, à Calderon. Mais rien de comparable chez lui à l'effort de pensée esthétique que révèlent les préfaces de Corneille ou ses autres ouvrages théoriques, les préfaces de Racine, les études de Voltaire, ou, utilisant tant de textes intermédiaires, la *Préface* de *Cromwell.* On ne voit nulle part Musset réfléchir sur son propre *art* dramatique, essayer de se saisir dans son originalité, ou de définir l'idéal que son œuvre s'efforcerait de réaliser.

Ainsi, pour chaque pièce, Musset semble repartir à zéro. La variété des techniques successivement utilisées, celle aussi des sujets, semble interdire toute possibilité de dessiner une courbe harmonieuse de son évolution. Dans ce désordre apparent de l'inspiration et de la pratique, un élément reste pourtant, dont on ne peut nier la permanence et l'évolution : c'est l'auteur lui-même. Si instable que fût son caractère, si soumis qu'il se soit montré aux influences contrariées des circonstances et des passions, il garde son unité. Ne trouverions-nous pas en lui-même le secret de cette courbe que l'œuvre considérée seule ne permet pas de discerner ? Pour bien des raisons, Racine n'eût pu écrire *Phèdre* avant *Mithridate,* ni Corneille *Nicomède* avant *Rodogune,* ni Molière *Les Femmes savantes* avant *Dom Juan.* L'étude seule des textes a prouvé qu'indépendamment des événements extérieurs qui ont pu provoquer le choix de tels ou tels sujets chez ces auteurs, l'évolution interne de leur art nécessitait l'ordre de création. Mais Musset n'aurait-il pu écrire *On ne badine pas...* avant *Les Caprices..., Fantasio...* avant *André del Sarto ?* Ces fruits successifs de son imagination ou de sa sensibilité ne doivent-ils leur naissance qu'au hasard d'une lecture ou d'un souvenir, qu'à l'affleurement imprévisible de tel ou tel problème à la conscience de l'auteur ? Ce serait supposer que l'œuvre reste très indépendante de la vie profonde de celui-ci, qu'elle ne dépend que des caprices de sa fantaisie la plus gratuite; et cette supposition est si évidemment absurde dans le cas du théâtre

de Musset qu'il est inutile de la discuter. Si donc ses pièces, comme le prouvent toutes les études un peu poussées qu'on en a faites, sont liées à des préoccupations essentielles à l'homme qui les a écrites, on doit trouver dans leur succession le reflet de l'évolution de cet homme; la courbe de l'œuvre doit être parallèle à celle de la vie morale.

Mais cette vie elle-même a-t-elle évolué ? Entre dix-neuf et vingt-sept ans, à plus forte raison entre dix-neuf et vingt-quatre, un esprit aussi fantaisiste, un cœur aussi changeant, une âme aussi divisée ont-ils pu connaître autre chose que les mouvements irrationnels, imprévisibles et inexplicables que font les poussières dans un rayon de soleil ? Nous ne croyons pas à une évolution logique de Musset; il est divers, mais simultanément; pas plus que dans la conception de son œuvre, il n'a pas tendu, dans sa vie, vers un idéal peu à peu réalisé. Le Musset de quarante-sept ans était bien celui de vingt ans, mais vieilli; on retrouvait dans l'Académicien célèbre à peu près tout le débutant de 1830, mais érodé par la vie, moins spirituel, moins soucieux des grands problèmes, d'une fantaisie plus morne, et depuis longtemps déjà plus tourné vers un passé poétisé que vers un avenir chargé d'espérances. Musset avait renoncé plus qu'il n'avait évolué. Mais de vingt à vingt-quatre ans, il avait cherché à se comprendre, à s'expliquer, à se justifier, prenant tour à tour les drames intimes qui constituaient sa vie morale.

Nous voudrions montrer comment son œuvre dramatique, de *La Quittance du Diable* à *Lorenzaccio,* sans procéder par une démarche régulière vers un idéal en fait inconsistant, a été cependant provoquée, dans ses éléments successifs, beaucoup plus que par des situations sentimentales, par des nécessités intérieures.

Certes, cette nécessité intérieure n'apparaît pas dans sa première œuvre dramatique, écrite à dix-neuf ans, *La Quittance du Diable;* il s'agit là, semble-t-il, d'un pur jeu de l'esprit, à la mode littéraire de 1830 : dans une atmosphère écossaise, plus proche du Moyen Age à la Walter Scott que des antiquités ossianiques, une histoire mystérieuse où le diable joue indirectement son rôle, où les morts interviennent banquetant dans leurs tombeaux, où la damnation et le salut se jouent à pile ou face, quoi de plus gratuit, pour le jeune poète mondain, amoureux et sceptique, qui vient de lancer ses *Contes d'Espagne et d'Italie,* bric-à-brac étincelant, où perce déjà cependant le regard lucide du connaisseur averti en psychologie féminine ? Mais ce Johny diabolique, qui a vendu son âme pour obtenir un pouvoir surnaturel, ne se fait-il pas, grâce à son pouvoir infernal même, le sauveur d'un Cœlio idéaliste et d'une Elsbeth toute

pure, en obligeant le jeune Laird, son associé en maléfices, à marier Eveline à Sténie ? Déjà se voit, dans cette ébauche confuse, la première expression du problème qui, pendant cinq ans, va, plus ou moins consciemment, agiter le cœur, l'âme, parfois l'esprit de Musset : les rapports du vice et de la pureté. De même les relations entre Johny et le Laird ne sont pas sans annoncer celles de Lorenzo et d'Alexandre de Médicis; et déjà se pose le problème de la contagion du vice. Ces problèmes sont-ils alors encore extérieurs à la personne morale de l'auteur ? Nous ne le croyons pas. Ils ne sont en rien le fruit d'une tradition littéraire et ne sont issus ni de Byron, ni de l'auteur de *Faust*. Dès ce temps, le jeune poète était un jeune viveur; un peu effrayé de ses propres audaces, plutôt conduit par certains amis en qui il voyait ses âmes damnées que poussé par un besoin instinctif, et plutôt excité par son imagination que par sa nature profonde, il se croit, il s'est toujours cru plus débauché qu'il n'était. La délicatesse même de sa sensibilité a transformé en vertigineux abîme de vices une vie un peu libre et un peu dissolue. Cette erreur de perspective importe peu : ce qui occupe un auteur n'est pas ce qu'il est, mais ce qu'il croit être. Idéaliste et débauché, déjà le tiraillaient, sans le déchirer encore, le rêve de la pureté et la pratique de la débauche. Enfin le langoureux et timide Sténie, amoureux de la nièce de son Laird, n'est-il pas déjà le Fantasio amoureux de la fille de son roi, c'est-à-dire du jeune Musset, masquant son impertinence de jeune page sous les plaintes douces d'un humble fermier joueur de cornemuse, du jeune Musset amoureux de quelque jeune femme socialement plus élevée que lui ? Par ses personnages, surtout par son atmosphère morale, ce premier essai est bien en étroit rapport avec l'état moral du jeune auteur; mais la bizarrerie de l'action et l'obscurité indéniable du jeu psychologique y voilent cet aspect humain et personnel.

La Nuit vénitienne, œuvre toute claire et toute simple, va mettre en pleine lumière ce qui n'était que suggéré. C'est qu'entre temps l'auteur a dit adieu aux fumées romantiques. Rafaël, le « gentilhomme français », son frère, ne se soucie plus de ces mystères. La comédie, qui, par deux fois, est si proche du drame sanglant, donne finalement à chacun son lot de bonheur, comme si Musset, loin de condamner en lui Octave ou Cœlio, voulait tenter de les rendre heureux chacun selon sa loi. Certes Razetta est bien romantique encore, avec sa jalousie féroce, son amertume désabusée : « Quoique bien jeune, Laurette, j'ai trop connu ce qu'on est convenu d'appeler la vie, pour n'avoir pas trouvé au fond de cette mer le mépris de ce qu'on aperçoit à la surface... »

et son premier amour déçu allait le conduire au suicide. Cet Octave emporté a encore en lui du Cœlio; le partage des deux Musset n'est pas encore bien fait. Ce « mauvais sujet » tout proche du crime, qui veut faire tuer son rival par sa maîtresse, pour que « la fable qui courra la ville demain *soit* étrange et nouvelle », c'est pourtant déjà, mais pour peu de temps, un Lorenzo tenté par la gloire d'Erostrate; c'est un Musset jaloux qui prolonge en situation romantique ses déboires amoureux; c'est un Octave débauché et sans scrupules qui se met au service d'un Cœlio passionné; le Razetta qui, finalement, rejoint les jolies filles qui l'appellent, c'est un Musset viveur qui s'accepte comme tel. Quant au Prince, galant homme, fin et spirituel, dont les seuls dieux sont « *sa* fantaisie et *sa* paresse », si respectueux de la femme aimée, si subtilement délicat, n'est-ce pas le Musset mondain, un Cœlio infiniment plus perspicace et plus sûr de lui ? Ainsi, dans les deux héros de la comédie nous retrouvons les deux Musset, mais chacun composé d'éléments moins homogènes, plus complexe qu'il ne le sera bientôt. Razetta est, jusqu'au dernier moment, un Octave passionné, en qui la débauche n'a pas tué la passion; le Prince est un Cœlio maître de lui, ironique et mondain, idéaliste spirituel.

Un point ressort de l'étude des deux premières œuvres dramatiques de Musset; c'est que, dès l'âge de vingt ans, celui-ci est hanté par les thèmes qui seront la matière de ses pièces futures, et par des types humains qui bientôt vont se préciser et se simplifier. Or, thèmes et types, dont nous ne pouvons sans doute dégager la signification qu'à la lumière de textes encore inconcevables en 1830, sont étroitement liés à la personne morale de l'auteur; ils traduisent les préoccupations inconscientes du jeune homme et transposent, avec beaucoup de flou, les différents *moi* qu'il sent lutter en lui. *La Quittance du Diable* n'est pas seulement un jeu d'imagination romantique; c'est aussi l'expression d'un rêve de pureté au service duquel vient se mettre le satanisme du vice et du scepticisme. *La Nuit vénitienne* n'est pas seulement la transposition dans un jeu sentimental de la lutte entre Classiques et Romantiques et du triomphe du classicisme dans l'ordre de la vie; c'est aussi un effort de l'auteur pour dissocier en lui ses différentes personnalités encore confusément mêlées.

Musset n'a jamais inclus, on le sait, dans son œuvre dramatique, ni *Les Marrons du Feu,* ni *La Coupe et les Lèvres,* ni *A quoi rêvent les jeunes filles;* il a laissé ces pièces dans son œuvre lyrique. Or, si l'on prend celle-ci dans son ensemble, elle est plus fantaisiste que personnelle;

il semble que, aussi bien que des raisons techniques, ce sont des raisons de rapports avec lui-même qui aient provoqué l'exclusion de ces trois ouvrages, comme si l'œuvre poétique était mieux destinée à recevoir des pièces de pure fantaisie. Pure fantaisie, *La Coupe ?* Tout outré qu'il soit, le rôle de Franck est évidemment très proche d'un aspect au moins de la personnalité de Musset. Le thème de la débauche laissant à l'âme et au cœur son inguérissable blessure est alors au centre des préoccupations secrètes du jeune dandy de vingt-deux ans. Deïdamia est la sœur d'Eveline et de Laurette; mais tandis que celles-ci trouvent le bonheur, la pauvre paysanne est tuée, au moment même où elle y touche, par la femme impitoyable dans sa jalousie qui symbolise le vice et la débauche. La damnation n'est plus le produit d'un pacte mystérieux avec un Diable symbolique; elle n'est plus la corruption légère d'un Razetta qui refuse finalement le drame; elle est maintenant une tare permanente qui corrompt tout l'être. Sans doute Musset est alors bien loin de cette pourriture morale et c'est le seul grandissement romantique qui fait du jeune viveur un débauché sans espoir de salut; mais il n'est pas douteux que le mal, que l'imagination rend démesuré, existe en lui : *Rolla* va le proclamer six mois plus tard. Il n'est pas douteux que le monde des femmes se trouve alors pour Musset polarisé à ses deux extrémités : la « créature » de mauvaise vie, âpre et maléfique, d'une part, et, de l'autre, la jeune fille parfaitement pure de corps, de cœur et d'âme. En somme, *La Coupe* offre, en un schéma un peu forcé, la double aspiration de l'auteur vers le vice et vers la pureté, et le double aspect de la femme, ange ou démon. C'est, jusqu'ici, l'homme seul qui s'est exprimé, sans tenir compte de sa qualité d'artiste; l'œuvre suivante va poser le nouveau problème, qui ne peut se poser à l'homme que lorsqu'il est devenu auteur connu, lorsqu'il a dû, malgré sa modestie, reconnaître en lui les ressources dont la nature l'a comblé.

André del Sarto (1833) est en effet le drame de l'art et de l'amour, ou, à un autre point de vue, du génie naturel et de la volonté qui peut seule le faire fructifier; drame nouveau qui ne peut naître que lorsque le jeune poète a pris conscience de ses devoirs vis-à-vis de ses dons. C'est en fonction de ce drame intime que Musset a modifié les données que lui offrait l'ouvrage de Filhol où se trouvait racontée la vie du peintre de la Renaissance. L'amour qui tue en André l'artiste, qui le rend malhonnête et stérile, ne pouvait s'adresser qu'à un être pur et noble; sinon ce fût l'objet de l'amour qui eût été à incriminer, non l'amour en soi. Lucrèce, de femme dépensière et volage, devient donc

un ange de beauté, et, jusqu'au jour de l'action, de pureté. L'amour d'André est un amour légitime. Le jeune peintre est envoûté, sans doute, mais comme le cœur épris d'un mari peut l'être par une épouse adorée. Qu'en résulte-t-il ? Que les ateliers d'André sont désertés, que celui-ci n'accomplit pas son œuvre, que, une fois la trahison révélée, il n'a plus en lui la force de retourner vers son art comme vers un havre de grâce, comme vers sa vraie vie. L'artiste ne peut-il aimer ? Il le peut, nous suggère l'auteur, s'il subordonne cet amour à son art, s'il a la force de caractère d'en utiliser pour son art les vicissitudes : c'est le thème même de la plupart des *Nuits*, bien antérieur, par conséquent, à l'entrée de George Sand dans la vie du poète. Et cet amour même qui a pris sur lui tous les droits, André, par une sorte de logique désespérée, lui reconnaîtra tous les droits chez celui-même qui lui vola sa femme et chez celle-ci. En 1833, pour la première fois, dans le *Roman par lettres* inachevé, dont plusieurs passages sont utilisés pour la pièce, comme dans *André del Sarto*, Musset exprime cette antinomie de l'art et de l'amour, dont, jusqu'en 1838 (*Le Fils du Titien*), il tentera vainement la réduction. Après avoir stigmatisé les effets de la débauche et posé l'antinomie de l'amour et du vice, il dépasse ce cas très particulier, que son imagination et sa pureté foncière exagéraient en lui, dont il semble même reconnaître l'artifice, pour aborder un problème plus directement lié à son état d'écrivain. Il met aussi mieux en lumière cette faiblesse de caractère qui l'empêche de mettre à leur juste place les différents éléments de son moi que la vie lui révèle peu à peu. Frank était un héros puissant poussant à l'extrême tous ses dons; André est un héros faible et tendre, beaucoup plus proche de l'auteur.

Ainsi nous avons vu le poète mettre peu à peu en lumière, dans son théâtre beaucoup plus — et sans comparaison possible — que dans sa poésie lyrique, les différents drames intimes que les heurts de son caractère d'homme ou d'artiste et de la vie ont fait naître en lui. Son théâtre, d'une manière encore confuse et indirecte, le révèle à lui-même, plus qu'au public, dans ses troubles et ses contradictions, au fur et à mesure qu'il en prend conscience. La femme est encore réduite à un schéma : Laurette est sans personnalité dans son mutisme craintif; Eveline était une jeune fille rêveuse qui reçoit un bonheur qu'elle ne pouvait rien faire pour conquérir; Deïdamia et Monna Belcolor sont des fantoches sans consistance; Lucrèce, elle-même, est sans intérêt moral. Malgré les vers étonnants que prononce la Camargo devant son miroir, il semble que Musset, préoccupé de son moi, n'ait pas encore attribué à la personnalité de

la femme vraie ou vraisemblable le rôle qu'elle joue dans le destin de l'homme. Entre la jeune innocente sans caractère et la fille perdue qui n'est que passion déchaînée, il va s'apercevoir maintenant que, dans la vie réelle, il y a la femme, la femme intelligente, avertie et décidée, et que c'est en fonction de cette femme et non de fantoches stylisés que se joue le sort de l'homme moderne, du Parisien raffiné, du mondain qu'il est en fait.

De là *Les Caprices de Marianne* (1833). Les deux jeunes héros représentent, on le sait, deux Musset, ceux qu'il s'était efforcé déjà de différencier, mais dont il n'avait pu nettement délimiter les contours : Cœlio est le Musset élégiaque, idéaliste et sentimental qui prend ici tout son relief parce qu'il s'oppose dans un dialogue très clair, à un Octave joyeusement débauché. Laissant dans l'ombre les zones troubles où se mêlent en lui l'amour et la débauche, l'auteur prend deux états extrêmes, chacun parfaitement nets, de son moi. Cœlio n'est nullement tenté de noyer son chagrin dans le Lacrima Chrysti, Octave n'a nullement envie de devenir amoureux pour tout de bon; chacun des personnages est parfaitement unifié dans sa conception de la vie. Mais aucun des deux n'est l'acteur du drame : c'est Marianne qui conduit tout. Que signifie-t-elle, qu'a voulu dire l'auteur en lui donnant ce rôle et ce caractère ? De quelle expérience est-elle le fruit ? Ou plutôt, de quelle réflexion, de quel progrès de Musset dans la connaissance du monde et de lui-même ?

La pieuse Marianne explique d'abord le débauché Octave, c'est-à-dire le débauché Musset. Au Frank débauché par amour succède un Octave débauché contre l'amour; Octave boit et fréquente les filles pour ne pas souffrir comme Cœlio. Et puisque la femme honorable se refuse à l'amour, l'homme devra bien s'adresser ailleurs. La débauche est donc une conséquence logique d'un état social bourgeois et religieux, qui interdit à la femme de céder au sentiment qu'elle fait naître; en tout cas, elle est la suite normale du comportement de certaines femmes, où l'amour-propre et l'orgueil contrarient la nature. Ainsi l'homme, assuré dans son ambition amoureuse d'un échec d'autant plus cuisant que l'objet de son amour en est plus digne, que peut-il faire d'autre pour vivre, que se consoler dans l'ivresse et dans des amours faciles ? Le jeune débauché Musset a réfléchi, comme on voit, sur son cas; il ne se contente plus de gémir sur ses conséquences : il en cherche les causes. La femme hautaine ne fait plus, comme jadis, aux temps héroïques, le chevalier valeureux et patient, le courtisan respectueux; elle fait, en ce siècle nouveau, où l'on est pressé de vivre,

le débauché joyeux ou désespéré. Mais aussi, et parallèlement, elle désespère l'idéaliste et par une série de hasards absurdes en apparence, mais d'une mystérieuse logique, elle le tue; Cœlio eût pu se suicider de désespoir : il est tué par la bêtise humaine symbolisée en Claudio, elle-même cause de la révolte de Marianne et du rendez-vous qu'elle a donné. L'expérience des salons a enseigné à Musset une notion beaucoup plus précise des rapports amoureux dans la société contemporaine. Pour la première fois, sortant de lui-même, il anime un être riche de signification morale et sociale; il expose avec force et netteté les problèmes des rapports de l'homme et de la femme tels qu'ils se posent en fait dans la société mondaine qu'il fréquente et où il est fait pour trouver son bonheur.

D'autre part, après les indignations véhémentes de Frank, c'est avec plus de résignation sceptique que Musset fait constater par Octave l'absurdité du monde : « Où donc est la raison de tout cela ? Pourquoi la fumée de ma pipe va-t-elle à droite plutôt qu'à gauche ? Voilà la raison de tout... ». En même temps que l'auteur explique ici logiquement son abandon à la débauche par une de ses causes, l'orgueil féminin, il renonce à dépasser cette cause; sans doute, on devine que les habitudes de piété de Marianne ne sont pas sans rapport avec son désir d'être estimée à son plus haut prix; mais ce point n'est pas développé. Au delà de cette cause morale et sociale, il ne voit qu'incohérence cosmique. Il justifie ainsi son refus de calculer avec prudence et d'organiser son destin. Sa fantaisie trouve sa signification dans l'illogisme du monde.

Conduire sa vie selon une fantaisie irrationnelle, c'est bien un des principes du jeune Musset. Pour justifier cette conception, il ne suffit pas d'évoquer l'irrationalité du monde et le rôle du hasard. Il faut mettre en lumière l'erreur de ceux qui se fient à leur intelligence pour combiner les événements. C'est ce que fait Musset dans *Fantasio* (1834) avec le personnage du Prince. Mais surtout, il montre en Fantasio lui-même cette disponibilité qu'il veut sauvegarder en lui, et qu'il lui devient d'autant plus nécessaire de proclamer et d'assurer que l'âge et la réputation risquent plus d'enchaîner l'homme dans le cadre rigide d'une carrière et dans les voies étroites et exclusives de l'arrivisme. Fantasio est l'affirmation non seulement des droits, mais du triomphe de la fantaisie; le destin des Etats se trouve heureusement modifié par l'idée saugrenue qui prit un jour un jeune étudiant allemand de jouer le rôle de fou à la cour de son roi. Ce côté fantaisiste de sa nature, certes Musset ne pouvait l'ignorer. Mais il ne lui avait pas encore donné la valeur phi-

losophique et morale qui fait d'une tendance un principe de vie. Octave n'était pas proprement un fantaisiste; il exposait sa vie de danseur de corde sans cacher quelle discipline impose la débauche; la fantaisie n'est guère permise à celui qui « continue sa course légère de l'Orient à l'Occident », qui ne doit regarder ni en bas pour ne pas que « la tête lui tourne », ni en haut pour ne pas que « le pied lui manque », lui à qui « toutes les mains tendues autour de lui ne... feront pas renverser une goutte à la coupe joyeuse qu'il porte à la sienne ». C'est dans l'absurde au contraire que Fantasio se sent à l'aise, et c'est par l'absurde qu'il arrive à faire le bien. Ainsi Musset proclame maintenant comme un des éléments les plus bénéfiques de son caractère une fantaisie qu'il osait à peine s'avouer, pris encore par le sérieux et le tragique de la vie. C'est qu'avec George Sand il a connu, depuis l'été 1834, tout un milieu bohème où il n'avait pas pénétré auparavant; enivré par la joyeuse liberté des amis de George Sand, il joue au milieu d'eux, dès son arrivée, un rôle de premier plan. Il comprend qu'entre l'amour idéaliste et passionné, et la débauche, il y a une zone aussi éloignée de la discipline bourgeoise qu'il déteste, que les deux autres attitudes, et qui est une vie dirigée en tous sens par l'imagination la plus libre. Mais non content d'y voir une distraction, il y voit un principe, une morale, une philosophie. Il transpose ainsi dans l'ordre de la vie un caractère de son moi qui ne s'était révélé que sur le plan littéraire. Fantasio, de plus, justifie cette conception fantaisiste de la vie par quelques phrases de la scène II, 1. Nul ne peut connaître sa nature vraie tant qu'il est encadré par le social, qui impose de soi, des autres et des choses une idée à priori; seule l'absolue liberté des mouvements permet de vivre selon sa nature, c'est-à-dire selon la nature et sa vérité. Tel est le sens de la tirade sur les fleurs bleues ou rouges. Et Musset, par la bouche de Fantasio, arrive à cette conclusion que dans un monde absurde la vie ne peut être qu'un jeu et que ce jeu ne peut consister qu'à rompre les normes sociales aussi bien que logiques et verbales. Le « calembour » est élevé à la dignité de jeu suprême et de suprême raison. Cet anarchisme moral est une étape importante dans l'évolution de Musset.

Mais dans ce monde désaxé, absurde, où l'illogisme semble être la seule règle du jeu, une valeur positive demeure, incontestable, et qui pousse l'homme, qui errait au hasard de sa fantaisie, vers un but précis; c'est l'amour. Le scepticisme ne saurait l'attaquer; il est un fait; il a sa logique; il ne s'agit plus de jouer, de « badiner ». On n'a pas assez remarqué que le titre « On ne badine pas avec

l'amour » est une réponse directe à la comédie publiée six mois auparavant, et dont la leçon semblait être « On peut badiner de tout ». C'est qu'un grand amour a pris Musset, qui change totalement sa conception de la vie. Quelles que soient les libertés qu'il prend dans sa vie sentimentale, il a foi en l'amour et c'est lui, Musset, qui se heurte maintenant au scepticisme et à l'incrédulité de la femme, d'abord passionnée, mais vite — dès le début du voyage en Italie — lassée par cette fantaisie de libertinage à laquelle son amant ne peut renoncer. Cœlio et Marianne se trouvent maintenant face à face sous le nom de Perdican et de Camille; celle-ci se défie du cœur de l'homme comme celle-là refuse un amour dont rien ne peut garantir la durée ni la profondeur. C'est contre ce scepticisme que se déchaîne Perdican-Musset, comme si Cœlio, intervenant brusquement entre Octave et Marianne, avait pu répondre au sarcasme de celle-ci qu'il y avait des hommes qui sont plus difficiles en femmes qu'en vins et qui comprennent tout ce que mérite d'attente et de sacrifices la conquête d'une femme digne d'amour. Mais Cœlio ne s'était jamais trouvé en présence de Marianne. Camille explique à Perdican pourquoi elle ne croit plus à l'amour de l'homme et celui-ci explique à celle-là pourquoi elle se trompe, quelle expérience indirecte lui a faussé le jugement et le cœur. On voit le progrès, et comment Musset, dans ce drame de l'amour méprisé, remonte maintenant aux causes. Marianne était capricieuse; Camille est raisonneuse. Cœlio souffrait sans pouvoir s'exprimer; Perdican développe toute une philosophie de l'amour. L'une explique la nature de son expérience; Perdican accuse avec véhémence cette expérience et dénonce les vices d'une éducation sociale et religieuse qui aveugle la nature. Les caprices de la femme, image d'un monde absurde, ne sont plus les causes de son refus. Camille a été longuement imprégnée par une morale religieuse qui lui a fait, malgré son cœur et sa nature vraie, mépriser l'amour terrestre des amoureux incertains. C'est contre un idéalisme artificiel que Perdican proclame l'idéalisme naturel de l'amour. Cœlio était mort de l'absurdité du monde, Rosette va mourir du « badinage » de Perdican. L'amour est donc maintenant pour Musset la seule chose sérieuse et grave dans la folie universelle; il est la valeur essentielle, à laquelle il faut croire par un acte de foi, et à l'égard de laquelle le scepticisme est sacrilège. L'amour n'est plus cet abîme de débauche où sombre Frank, ce jeu tragique et comique dont meurt Rafaël, cette rêverie enfantine dont s'enchantent Ninon et Ninette, cet avilissement du caractère qui perd André del Sarto, ce caprice absurde dont meurt Cœlio, cette fantaisie

gratuite dont s'enchante Fantasio; l'amour est la vérité suprême, religieuse, transcendante, l'acte de foi qui seul donne un sens à la vie. Et l'homme qui a vécu, qui est passé de maîtresse en maîtresse, est plus capable de l'éprouver et de s'y abandonner de tout son être que la femme orgueilleuse et sceptique, qui se croit avertie parce qu'elle s'est nourrie des confidences désabusées de ses compagnes de couvent. Le drame du pur et de l'impur est momentanément laissé de côté : Perdican est pur, malgré ses expériences féminines, plus que Camille dont l'imagination a été salie. C'est le drame de la foi et du scepticisme qui prend sa place dans l'œuvre dramatique de Musset, moins d'un an après la publication de *Rolla.* Pour ce découpage de l'humanité que constitue essentiellement toute action dramatique, Musset procède à une coupe nouvelle; l'humanité ne se divise plus en raisonnables et en fantaisistes, en idéalistes et en débauchés, en artistes conscients de leurs devoirs d'artistes et en artistes traîtres à ce devoir par amour; il y a d'un côté ceux qui croient à l'amour, et, de l'autre ceux qui ne veulent pas y croire, par préjugé d'éducation. La foi en l'amour devient le critère de ceux qui sont dans l'ordre de la nature. Aux yeux d'une George Sand qui s'est détachée de lui et qui a douté de son amour parce qu'elle a jugé de son cœur par sa conduite et son caractère, Musset, se rajeunissant et s'auréolant de pureté, se justifie en proclamant sa foi. Cette foi excuse ses ivresses de cabaret, ses aventures de filles, sa paresse d'artiste, ses fantaisies de gamin; elle donne à sa vie, du moins il voudrait le faire croire, et il le croit lui-même, un sens; elle en garantit le sérieux profond. Cœlio n'avait raison que par rapport à Marianne, qui désirait au fond un grand amour. Perdican a raison selon la loi de la nature tout entière, et l'innocente Rosette qui meurt pour avoir cru est la martyre d'une religion qui va punir par le désespoir et la solitude ceux qui l'ont utilisé en « badinant » comme l'instrument de leur amour-propre et de leur orgueil. Que va devenir Camille ? Une de ces nonnes, sans doute, qui se réfugient au cloître moins par amour de Dieu que par déception humaine, et qui croient se venger du monde en y renonçant. Perdican, lui, va devenir un de ces viveurs sceptiques qui traînent sans but une vie désorientée. A moins qu'il ne devienne plus tard, et pour se justifier à ses propres yeux, un Lorenzo idéaliste, homme d'action par désespoir. Car la foi en l'amour que Perdican proclame pour lui, Musset ne peut plus guère la posséder au fond de lui-même en 1834. Il l'appelle à son secours, comme il appellera la Grâce en 1838 dans *L'Espoir en Dieu;* c'est un vide intérieur qu'il veut combler en lui plutôt que le

trop-plein d'un cœur qui s'épanche au dehors. Dans ce grand vide du cœur qu'on cherche en vain à remplir par des fantômes auxquels on ne croit plus, comment donner à la vie un but ? L'action ne pourrait-elle donner un sens à la vie ? Quelle action peut s'offrir à Musset ? La seule création littéraire. Mais c'est un piètre sujet dramatique, que l'artiste en proie aux affres de la création ! Le sujet de *Lorenzaccio* s'offre à lui, qui va lui permettre de transposer sur le plan de l'action politique sa velléité d'action intellectuelle. Plus d'amour ici, si ce n'est le souvenir attendri d'une platonique aventure d'enfance. C'est la grandeur de l'action, son éclat, plus encore que son but, qui doit maintenant justifier l'homme conscient de sa misère morale. L'œuvre à faire est une raison de vivre, peut-être la seule.

L'action, donc, et non l'amour; mais si l'amour n'est rien sans foi, l'action peut sauver même sans espoir de réussite, même sans foi dans son but. Et même qui sait si la beauté de l'idéal n'affaiblit pas le bras qui veut lutter pour lui ? « Prends garde à toi, Philippe, tu as pensé au bonheur de l'humanité. » Si c'est avec de bons sentiments qu'on fait de la mauvaise littérature, c'est aussi, peut-être, avec un idéal élevé qu'on échoue dans l'action. « Les terres corrompues engendrent le blé céleste », dit Lorenzo à Tébaldeo qui se réclame de l'idéal. Si un cœur corrompu doit renoncer à aimer dans la pureté, avec le don total de soi, n'est-il plus de salut pour celui « qui laisse la débauche planter le premier clou sous sa mamelle gauche » ? Cette impureté irrémédiable, ce « dérèglement » de toute la vie morale, n'est-il pas au contraire la condition même d'une action qui ne doit connaître ni scrupules, ni hésitations ? Les « mains sales » sont celles du bon ouvrier. Ainsi Musset retrouve en lui le drame de l'impureté qu'il avait négligé d'exprimer dans son théâtre depuis *La Coupe...*, depuis presque deux ans, et, en vers, depuis *Rolla,* depuis presque un an. Le débauché Rolla n'avait pu connaître l'amour qu'à l'heure de sa mort; le débauché Lorenzaccio aura agi avec succès avant d'en mourir, avant d'être tué par la lâcheté de ses concitoyens. La débauche se trouve justifiée : elle est la condition de l'action héroïque; celle-ci, née d'un grand idéal, ne pourra, en fait, se réaliser que par le sacrifice de la pureté. Une vie déréglée, sa vie déréglée, laisse entendre Musset, est peut-être la condition nécessaire à la création de son œuvre; c'est dans les drames moraux et dans l'angoisse qu'ils suscitent en lui, que se trouve la source de son inspiration. *Lorenzaccio* est la réponse à *La Coupe...*

Mais Musset n'est pas seulement un débauché qui doit se justifier; c'est aussi un fantaisiste qui oppose les droits

de l'imagination à la raison des calculateurs. Un Philippe logique et idéaliste n'arrivera jamais à rien; il entre sans le comprendre dans le jeu de ses adversaires; or il faut les dérouter pour les vaincre; il faut les surprendre par l'imprévu de la conduite; il faut échapper à leurs calculs. Pour cela, ce ne sont pas seulement les mœurs, c'est la raison qui doit se dérégler. La liberté de mouvement est la condition nécessaire aux yeux de Musset, nous l'avons vu, pour que l'être puisse se réaliser dans sa vraie nature. Or la plus grande liberté de mouvement est donnée par la folie ou par l'apparence de la folie. La fantaisie gracieuse de Fantasio, source d'une comédie, devient ici une véritable folie, source d'un drame. Comme la débauche, l'illogisme de la démarche est une des conditions du succès. Grandissant son cas d'artiste de la Monarchie de Juillet en celui d'un aventurier de la Renaissance, Musset s'analyse encore et se justifie. Mais il a surtout compris maintenant que les drames de l'amour et de l'orgueil, de l'amour et de la création artistique, de l'amour et de la débauche, ne sont que drames mineurs, et que le drame essentiel était celui de l'impureté et de l'action, c'est-à-dire de l'impureté et de la vie même.

Dès lors, il a tout dit de lui-même; il a vingt-quatre ans. Il a éclairé successivement tous les drames de sa vie intérieure. Sa poésie lyrique va, dans *Les Nuits,* reprendre ces thèmes, surtout sous l'angle de la création poétique; mais le théâtre, désormais, sera muet sur le profond de lui-même. Aucune des pièces qui suivent *Lorenzaccio* ne pose un problème moral qui touche à la vie de l'auteur. Badinages élégiaques ou spirituels, se sont jeux de sensibilité ou d'esprit, réussites incomparables d'un auteur qui a renoncé à se justifier et à s'expliquer. Comme Molière après *Dom Juan* renonce à aborder les grands problèmes moraux et philosophiques qu'il avait pensé animer de son génie comique, contraint par la nécessité de faire vivre sa troupe sans danger, Musset renonce, après *Lorenzaccio,* à poursuivre une œuvre dont la matière allait pourtant s'approfondissant et s'enrichissant. Pourquoi cet abandon ? Lassitude, non de l'écrivain, mais de l'homme. Il est un âge où l'on ne se pose plus de problèmes; mais cet âge a été exceptionnellement précoce pour Musset. On vit dès lors avec ses contradictions et ses incohérences; les *moi* les plus opposés finissent par faire bon ménage; les angles s'arrondissent et le temps cimente le tout. De plus, ces problèmes qu'il cherchait à élucider, Musset ne les trouvait qu'en lui; son inspiration dramatique aurait pu s'élargir s'il s'était inté-

ressé à ceux d'autrui. Mais il était ainsi fait qu'il ne pouvait guère sortir de lui-même.

Nous voudrions avoir réussi à montrer que, de 1830 à 1834, de *La Quittance du Diable* à *Lorenzaccio*, la création successive des œuvres dramatiques n'est pas le fruit du hasard de l'inspiration, mais qu'elle est conditionnée logiquement par un effort constant pour éclairer et approfondir une série de problèmes moraux, engendrés les uns par les autres, qui se posaient avec exigence à la réflexion de Musset sur lui-même. La diversité apparente des genres et des thèmes risquait de cacher cette logique interne.

PHILIPPE VAN TIEGHEM.



MADELEINE BEJART ET MOLIÈRE MODÈLES DES PEINTRES NICOLAS MIGNARD ET PIERRE MIGNARD

AVIGNON 1657

Avignon, étape moliéresque.

A deux reprises, en 1655, en 1657, les repères diaphanes marquant les champs d'action de Madeleine Béjart et Molière dans le Midi de la France signalent leur passage en Avignon.

Pour qui parcourt par l'imagination les régions où les transfuges de l'Illustre Théâtre circulèrent entre 1646 et 1658 (la carte de leurs pérégrinations, réclamée par C. Brouchoud dans *Le Moliériste* de juin 1882, reste à graver complète des plus récentes données et des plus déplorables inconnues), il est clair que les comédiens, au cours de ces douze années, traversèrent et divertirent à d'autres dates la ville des Papes, carrefour quasi obligé entre Languedoc et Dauphiné, Lyonnais et Provence, territoire privilégié et accueillant.

Faute d'actes...

Aucun document n'est venu jusqu'ici à l'appui de cette évidence. Les registres du Viguier d'Avignon (chargé d'accorder les permissions de séjour) (1) sont introuvables ou muets. Les sondages d'archives ne paraissent rien livrer.

(1) Voir Adrien Marcel, *Molière à Avignon*, Mémoires de l'Académie de Vaucluse, deuxième série, tome XXII, année 1922, 1er et 2e trimestres, pp. 19-39.

Et c'est à d'Assoucy, à ses burlesques *Avantures...* (2) que les historiens empruntent l'assurance d'un premier séjour de la troupe, fixable selon les déductions les plus serrées en automne 1655; c'est de l'Abbé Mazière de Monville, rédacteur de *La Vie de Pierre Mignard, premier peintre du Roy* (3), qu'ils tiennent l'indication de la seconde visite.

D'Assoucy et Mazière de Monville confessent l'un et l'autre un médiocre souci de précision. Le premier ne se donne pas la peine de rechercher l'année de sa rencontre avec Molière et les Béjart (toutefois les détails fournis sont assez nombreux pour qu'on puisse la reconstituer). Le second, écrivant sous la dictée de Catherine Mignard, comtesse de Feuquières, fille de Pierre, ne se défia pas des confusions que pouvait commettre la narratrice ni du caractère fabuleux qu'elle donnait, par calcul naïf ou incertitude, à certaines origines, certains faits. Les défauts principaux de *La Vie de Pierre Mignard* ont été relevés depuis avec vigueur et la biographie réparée, réparation et rectifications opérées dans la mesure où les spécialistes occupés par la mode à d'autres scrutations que celles des portraitistes du XVIIe siècle ne se bornèrent pas à exploiter sans acuité critique les dépôts négligents des auteurs anciens.

La rencontre Pierre Mignard-Molière.

Mazière de Monville écrit de Pierre Mignard : « *Revenu à Avignon, il y trouva Molière* ». Il célèbre la rencontre de « *ces deux hommes rares* » nouant « *une amitié qui ne finit qu'avec leur vie* ».

Non précisée, la date doit faire suite, logiquement, au dernier retour de Rome du peintre, installé en Italie depuis au moins seize ans (il se trouvait à Avignon le 7 février 1641) (4). Pierre Mignard rentrait, ayant reçu une invitation de la part du Roi à regagner la France. Il y obéissait sans que l'on sache très bien s'il en était fort satisfait, comme le feront avec charme et inquiétude tous les artistes qui, en ces années de concentration des arts français, auront à répondre aux lettres de cachet (La Grange emploie le terme pour Baron et les Beauval) que sont les invitations de service « à la suite de la Cour ».

---

(2) Paris, 1677.
(3) Paris, 1730.
(4) Voir Adrien Marcel, *Mignard d'Avignon, peintre et graveur* (1606-1668), Mémoires de l'Académie de Vaucluse, première série, tome XXXI, année 1931, 1er et 2e trimestres, 8° XVI-112 p., pp. 15-16.

Mignard *le Romain* débarque à Marseille le 18 octobre 1657. Il reste quelques semaines dans cette ville où il décore l'hôtel d'un gentilhomme amateur d'art, Lazare de Vento, seigneur de La Baume, qui était peut-être son ami, qui fût sûrement un correspondant sinon un ami et un client du frère aîné de Pierre, Nicolas Mignard, peintre lui aussi, fixé et marié en Avignon (5). Le Romain était peu pressé, a-t-on écrit, de se mettre en route pour Paris. Plus vraisemblablement encore, il cherche pendant ce temps la possibilité de laisser en Provence, d'amener et installer dans le foyer avignonnais de son frère, sa maîtresse italienne et les deux enfants, Charles (11 ans), Catherine (5 ans), qu'elle lui donna. Pierre se défie de la situation qui risque de lui être faite à Paris, des autorités picturales en place et de leurs exclusives. Il souhaite une confirmation de ses possibilités individuelles pour s'établir dans la capitale. Il lui faudra deux années pour cette sûreté et pour y amener les siens. Son union sera régularisée alors (mariage le 12 août 1660 à Saint-Eustache).

Appuyé sur une tradition incertaine, Monville immobilise Pierre Mignard pendant un an chez son frère Nicolas (c'est là, peut-on penser, le reflet du séjour de Catherine, de son frère et de leur mère, déformé pour la Comtesse de Feuquières par les soixante années et plus qui séparent fait et récit). D'autres indiquent « sept à huit mois », parlent d'une maladie feinte ou réelle. Et Adrien Marcel écrit, en 1931, « un mois, de la mi-janvier à la mi-février ». En 1922, le même chercheur imprimait « trois mois », faisant arriver Pierre à la mi-novembre. Les raisons de cette modification sont obscures. Serait-ce un lapsus ? En 1931. Pierre Mignard est occupé trois mois (pour un seul en 1922) aux peintures de l'hôtel de Vento à Marseille...

Cependant, les moliéristes savent que Madeleine Béjart et Molière apparaissent à Lyon pour la période de fin d'année 1657 et y résident au début de 1658 : *a*) Baptême du fils de Joanny Le Masson, dit Lombard, le 24 décembre 1657; *b*) Délibération de l'Aumône générale, le 6 janvier 1658, sur une recommandation de la Demoiselle Béjarre, comédienne; *c*) Enterrement d'un enfant des Du Parc, le 10 janvier; *d*) Représentations données au profit des pauvres les 31 décembre 1657 et 27 février 1658, rapportables avec beaucoup de vraisemblance à la troupe Béjart-Molière.

La rencontre d'Avignon doit donc être placée entre la mi-novembre (date d'arrivée de Pierre Mignard à Avignon : un mois à Marseille, plus trois jours à Aix-en-Provence, plus

---

(5) Voir A. Marcel, 1931, p. 20.

journées de route) et la mi-décembre (période obligée de départ des comédiens pour remonter vers Lyon et y être installés le 24 décembre). D'ailleurs, la présence de Pierre Mignard dans cette nouvelle ville et nouvelle étape vers Paris — les Consuls lui commandent un portrait de l'archevêque Neuville de Villeroy le 16 février 1658 — suggère l'occasion d'un nouveau rapprochement où peut s'enrichir, s'affermir la sympathie, l'amitié née dix ou douze semaines plus tôt dans la maison avignonnaise de Nicolas Mignard.

Pouvoir de l'événement.

Pour la postérité, pour Adrien Marcel même, dont les recherches qualifient avec éclat Nicolas Mignard et son œuvre, précisant son personnage et suggérant par un catalogue très fourni l'ampleur de ses travaux, la main passe, renvoyant l'artiste d'Avignon aux limbes. A Pierre, à sa notoriété, la mission prestigieuse de peindre un modèle de choix ! A Pierre de multiplier ces portraits de Molière qui vont tourmenter les amateurs d'art, troubler leur système divinatoire, docile et sûr en d'autres cas. Ils vont se plaindre à longueur d'articles et de brochures, ne retrouvant pas Mignard (Pierre ! y en aurait-il un autre ?) dans tel Molière peint par Mignard, ne le reconnaissant pas, ne retrouvant pas son tempérament, pas sa pâte, pas sa main...

En fait, le thème de la rencontre d'hommes illustres, délectable et littéraire, bannit toute réflexion. Ce plein feu sur les génies, commode aux illustrateurs, rejette à la comparserie les ignorés, le truchement. L'histoire est impitoyable à qui s'éloigne trop tôt. Et dans la vie de Molière, Nicolas, à peine nommé, subit lorsque l'on cite Pierre même oubli, même indifférence que le Duc d'Epernon éclipsé par Conti.

Un Jeu de paume de peintre.

Nicolas Mignard, né à Troyes, six ans avant Pierre, le 7 février 1606, parti vers Rome pour la classique initiation que les maîtres (pour Nicolas, Simon Vouet probablement) conseillaient aux jeunes peintres, s'était arrêté à Avignon. Adrien Marcel l'y trouve dès 1633. Il y avait travaillé comme tout artiste en voyage obligé de gagner sa subsistance. Il y avait rencontré Marguerite, fille de Pierre Apvril, maître paumier. L'artiste n'aurait pas poussé plus loin son voyage sans l'autorité de Mgr Alphonse-Louis de Richelieu, frère

aîné du Cardinal-Ministre et Archevêque de Lyon, dont Nicolas Mignard avait fait le portrait en 1632 ou 1633 en traversant la métropole rhodanienne. Ce prélat, devant se rendre à Rome, retrouve le jeune peintre à Avignon; il l'arrache aux délices des fiançailles. A regret, mais avec les encouragements de la famille Apvril, Nicolas Mignard suit ce protecteur. A Rome, il travaille fiévreusement, copie les chefs-d'œuvre, grave, et plus qu'à toute autre se plaît à l'étude de Raphaël. Moins de deux ans après son départ, il est de retour; il épouse Marguerite Apvril le 26 septembre 1637.

C'est par Albert de Luze, par sa *Magnifique histoire du Jeu de paume* (6), que les publications d'Adrien Marcel vinrent à notre connaissance : Nicolas Mignard, gendre d'un maître paumier !... Détail captivant, le ménage s'installe dans la maison construite en même temps que le Jeu par Pierre Apvril; le peintre transforme en atelier une salle du second étage que les actes situent en surplomb de la cour du tripot et prise entre des locaux liés à l'exploitation de celui-ci. En 1648, à la mort de Pierre Apvril, Nicolas Mignard et sa femme deviennent propriétaires de l'établissement. Un arrentement de l'exploitation, le 18 janvier 1653, renouvelé le 11 novembre 1658, à un professionnel, Daniel Herbouillet (A. Marcel *op. cit.*, 1922, pp. 27-28; 1931, pp. 22-23), stipule quelles déductions sur la rente pourront être faites par Nicolas Mignard dans le cas où les troupes de comédiens s'installeraient dans le second Jeu de paume d'Avignon — celui du colonel Pompée Catilina, dit « Le Grand Jeu ». A eux seuls, ces actes (même en perdant l'espoir de retrouver le Mémoire qui y était joint sur la fourniture du théâtre à dresser et à abattre aux dépens du fermier) méritent une étude spéciale : l'exclusion des sauteurs, l'évaluation du manque à gagner dans le cas où les troupes descendraient chez le concurrent, l'énumération des dépendances, etc., présentent un intérêt extrême.

Nicolas Mignard se révèle propriétaire, voisin, invité, témoin des comédiens, notamment de Marie Courtin de La Dehors, épouse de Jean-Baptiste Lhermite de Vauzelle, le 3 juin 1654 (La Souquette apparaît ce jour-là dans l'histoire du théâtre...); de René Mellet, sieur Du Cormier, « comédien de Son Altesse Royale le Prince de Conti » - ? - (*op. cit.*, 1931, p. 24), le 11 août 1654, à propos d'une bagarre entre comédiens et gens d'Orange qui appelle une attention et des vérifications minutieuses. Ce sont des qualités encourageantes pour qui rêva sur l'antériorité des relations Béjart-Molière et Nicolas Mignard. Elles donnent envie de consi-

(6) Bordeaux-Paris, 1933.

dérer plus attentivement encore les productions de Mignard d'Avignon.

P. Mesnard (7) propose M. de Modène comme premier lien entre les Mignard et les Béjart. Le Jeu de paume, sans contredire l'hypothèse, s'inscrit en ciment de choix : le peintre Nicolas Mignard penché sur le vivier comique que redevient périodiquement le local de la rue des Masses, ceux qui montent sur le théâtre dressé par Daniel Herbouillet, l'amateur de comédiennes que figure Modène, s'y retrouvent unis sans effort.

« *L'ignorance masquée...* ».

Jusqu'à la thèse de doctorat sur Pierre Mignard que Philippe Huisman annonce, le moyen de décider des différences de technique entre Nicolas et Pierre risque d'échapper au curieux d'art et d'histoire. Paris n'offre que rarement l'occasion d'une confrontation de leurs œuvres. Nicolas est absent des salles du Louvre (comme Sébastien Bourdon). Et Ph. Huisman peut écrire de nos portraitistes du XVIIe siècle : « Une école oubliée » (8); il peut souligner qu'hypothèses, fausses interprétations, affirmations péremptoires masquent l'ignorance dans laquelle nous acceptons de rester.

Pour cristalliser notre attente, nourrir nos observations d'une étude qualifiée sur la matière picturale, il fallut l'initiative de Mademoiselle Dubuisson, conservateur des Musées de la Ville de Troyes, groupant pour la première fois une série d'œuvres signées ou attribuées aux frères Mignard. Pierre même n'avait jamais eu le bénéfice d'un tel soin, fait incroyable si l'on pense à son importance historique, à l'influence de ses portraits, son style ayant conquis l'Europe et supplanté le style Van Dyck, ainsi que nous le rappelait George Isarlo (9).

Du 25 juin au 2 octobre 1955, François Girardon sculpteur, Pierre Mignard le Romain, Nicolas Mignard d'Avignon se retrouvèrent au Musée de la ville qui les vit naître (10). Molière, ami du Romain, fut invité à cette fête.

Partis aux Etats-Unis et leur Maison mise en sommeil, les Comédiens français permirent à M. Gazagne, qui conserve leurs Collections, de se dessaisir quelques mois du *Molière en César*. A Troyes, cette toile célèbre, invisible ordinaire-

---

(7) *Notice biographique* du *Molière* des Grands Ecrivains, p. 193.
(8) *L'Œil*, n° 16, avril 1956, pp. 18-27.
(9) *Combat-Art*, n°s 19-20, 11 juillet 1955.
(10) Catalogue : 8°, 72 p., 8 pl. h.-t., textes de MM. H. Terré, J. Vergnet-Ruiz, Germain Bazin, *Pierre Mignard, peintre de Cour*, Marcel Aubert, Mlle Dubuisson, *Notices biographiques*, 175 numéros, index.

ment pour le public, rehaussait un très bel ensemble de peintures de Pierre Mignard.

Mlle Dubuisson avait bien servi les deux frères et obtenu de maints prêteurs provinciaux des toiles représentatives du talent par trop oublié de Nicolas. Parmi celles-ci, inespérée (bienveillance extrême du sort pour qui avait rêvé sur elle !), la composition éclatante *Mars et Vénus*, un des trésors d'Aix-en-Provence, conservée au Musée Granet.

Allait-on rompre à l'occasion la magie des affirmations privées de base, la force des habitudes, l'automatisme à œillères des doctes attributions ?... Car le *César* donné à Pierre et le *Mars* signé Nicolas étaient, pour nous, tableaux parents. La conformité des détails de l'habit à la romaine porté par Molière-César et par l'amoureux dieu Mars (bretelle droite du pectoral, cabochon d'attache du manteau, franges-épaulières de cuir se terminant en torsades et tombant sur une manche coupée à hauteur du biceps, tons généraux) frapperait-elle comme nous quelque visiteur, serait-elle prétexte heureux aux remarques des spécialistes sur les similitudes techniques ?... C'étaient là plusieurs questions.

Ce fut l'organisatrice, Mlle Dubuisson, qui répondit.

L'article qu'elle y consacra, *En marge de l'Exposition...* (11), expose minutieusement les caractères communs des tableaux d'Aix et de Paris, fait l'historique du *Molière* de la Comédie-Française et des circonstances probables qui effacèrent Nicolas sous un frère plus glorieux (12).

Mlle Dubuisson conclut : « *Mon opinion est faite. A moins que l'on ne retrouve une pièce d'archive prouvant expressément le contraire, je considérerai que le* Molière dans le rôle de César de la Mort de Pompée *est de Nicolas Mignard.* »

Mars et Vénus.

Le Pire n'est pas toujours sûr, sous-titre du *Soulier de satin*, disponible pour l'Habit à la romaine de Molière-César ! Car c'est à Nicolas Mignard qu'il faut rendre sans tarder « *la plus séduisante et la plus complète image que je* (Emile Perrin : *Lecture à la réunion publique annuelle des Cinq*

(11) *La Revue des Arts*, 6e année, n° 1, Paris, 1956 (mars), pp. 60-62.

(12) Pierre, mort en 1695, vingt-sept ans après Nicolas, dut contribuer lui-même à cette confusion. Une affreuse jalousie, motivée par le succès de Nicolas, appelé à la Cour et à Paris en 1661, déchaîne Pierre contre son aîné, fait qu'il se brouille avec lui et qu'il ne désarme pas quand Nicolas disparaît.

Académies, le 25 octobre 1883) *connaisse de la personne et du génie de Molière* ».

Mars et Vénus, qui n'a pas spécialement visé à la ressemblance, scène et non pas portrait (les portraitistes négligeaient, la plupart du temps, de se nommer pour des œuvres destinées à rester entre les mains du modèle), porte au dos la signature suivante :

N. MIGNARD. INV. ET. PINXIT
AVENIONE. 1658

transcrite avec une obligeance dont je ne saurais trop le remercier par M. Louis Malbos, conservateur du Musée Granet, rénovateur souffrant, militant (les crédits manquent) et triomphant (les premières salles réalisées sont une réussite) de cette magnifique institution d'Aix-en-Provence.

A quelle fin cette toile (ronde, 1 m. 32 de diamètre) fut-elle réalisée ? Adrien Marcel, qui lui donne le N° 238 de son Catalogue, ignore sa destination. Avant F.-M. Granet le léguant à Aix en 1849, ses détenteurs restent inconnus. Qui l'inspira à Nicolas Mignard ?

Ici, dégelée par les quelques lueurs dont nous disposons, l'Histoire révèle un peintre privilégié, attentif à son entourage, aux hôtes de son Jeu de paume, captivé par la plastique des interprètes tragiques, séduit par leurs attitudes, leurs coiffures, leurs costumes, leurs jeux de physionomie, inspiré par elles, par eux, saisissant au vol des groupes susceptibles de fournir à ses recherches, à ses travaux en cours, à son œuvre future.

Mignard d'Avignon doit être étudié de ce point de vue; et nous croyons superflu d'exalter pour ses historiens les modèles inoubliés, les originaux sans pareils qu'il eut pour familiers.

Mars et Vénus naît, prend forme pendant la fin de l'automne 1657. Madeleine Béjart, Molière, leurs compagnons comédiens atteignent la plénitude de leur acquis. Les deux protagonistes, figurés il y a douze ans par le burin de Jacques Stella d'après Pierre Daret (une Madeleine-Fauste dont le personnage devance celui de Phèdre, un Molière-Chrispe étourdi comme Hippolyte par l'aveu qu'il doit entendre : « Je ne scay si je dors, je ne scay si je veille ») en frontispice de l'in-4° publié en juillet 1645 à Paris, chez Cardin Besongne, pour *La Mort de Chrispe* de Tristan Lhermite (ils jouent toujours « M. de Crispe », la joueront au Petit-Bourbon en 1659) sont encore face à face, fortifiés, confiants en leur pouvoir, exaltés par leur accord comme

par leur possible conquête : Paris et la Cour à gagner. Ils sont conformes, semble-t-il, à ce que peut attendre d'eux, là-haut à Rouen, le vaincu de *Pertharite,* Pierre Corneille, silencieux depuis 1651, éloigné des troupes parisiennes qui le servent, mais étrangement.

Soustraits aux édits du Bon Ton, aux pressions de la Ville, Madeleine Béjart et Molière animent l'auteur de *Cinna, Héraclius* et *Rodogune* comme Rotrou, Du Ryer, comme Tristan Lhermite, hors de tout corset étouffant; ils l'interprètent sans emphase, dans sa réalité directe, sa vibrante humanité sous l'apprêt du langage, sa justesse fondée sur le tempo de l'émotion, l'aveu de l'être, la voix du sentiment profond intelligemment retrouvée. Madeleine Béjart et Molière réveillent le bonheur natif, la générosité ardente des personnages cornéliens contraints par les lois des pédants au port du scaphandre unitaire, devenus basses récitantes, contraltes d'opéras frigides. Ils espèrent porter la vie palpitante qu'ils restituent devant Corneille, devant Paris, devant le Roi.

Dans sa maison pleine d'entrain, odorante du vin nouveau (les celliers sont contre le Jeu avec leurs cuves et tonneaux, la pile à huile est toute proche), Nicolas Mignard voit flamber ces deux messagers du Théâtre; leur foi dans la victoire atteint sa période la plus riche, chauffée, vernie par l'adhésion de leurs publics méridionaux, avant le cruel refus d'une coterie parisienne prisonnière de ses régents aux absurdes partis pris (l'exception Racine confirmera la malfaisance, le drame amer de leur échec : la tragédie française exsangue pendant deux siècles et demi). Nicolas partage le feu de Madeleine et de Molière. Et leur entente. *Mars et Vénus* ne vise pas banalement à des portraits : comme toute grande œuvre heureuse, c'est une vue enchantée, pénétrante, sur un couple. D'une part, Molière-César-Mars dont se découvre le total, l'ajustement jusqu'aux cnémides lacées adaptées aux sandales, l'adulte de 35 ans, robuste, l'enveloppe martiale sous laquelle reste, touchante, une adolescente douceur. D'autre part, Madeleine-Vénus dont la maturité naissante est accusée, sans rien flétrir, par l'envolée de la tunique blanche aux agrafes d'or, sa capiteuse carnation, sa blondeur, les perles en poire de ses pendants d'oreille (à rapprocher du portrait de la présumée Armande que l'Anonyme du Musée des Arts décoratifs donna en pendant à son Molière). C'est une Madeleine Béjart de 40 ans dont le corps fera illusion dans le prologue des *Fâcheux : « Voici la mère de l'Amour »... Recueil des chansons anecdotes,* c'est *« l'admirable fille »* (Loret)... désabusant les seuls témoins de *La Vengeance des marquis :*

« Il me souvient de cette Nymphe. On croyoit tromper les yeux en nous la faisant voir et nous faire trouver beaucoup de jeunesse dans un vieux poisson. »

Mars et Vénus ne trompe pas; la scène est sentie, éprouvée. Le doublet choisi par le peintre, duo de colombes à l'arrière, nid sur le nid du divan rouge, détaché sur la draperie de velours bleu saphir, ne manque pas d'accent. Amants avant les *Deux pigeons*, figuration littéraire, le trait excentre en se jouant le réalisme de la scène et le souci d'exactitude dont témoignent les vêtements.

Molière en César.

Pour d'autres habits à l'antique, on moquera Talma comme Montfleury le fils moque Molière sans saisir qu'un grand interprète sollicite le réalisme lorsqu'il n'en hérite pas, brigue l'aide de l'image, l'adhésion par la vérité des attitudes et des parures. Molière cherche l'authentique soumis à la décantation que savent provoquer les arts; il vise à une conviction plus forte que le jugement, au point où théâtre et peinture se joignent pour persuader, où les spectacles agissant font impression aux peintres, où les inventions picturales enseignent aux acteurs. Ni les Comédiens français ni Molière n'endosseront le ridicule, malgré Chamfort, malgré Fréron, d'une bouffisure naïve, d'une pieuse fabrication, image adressée au Futur, harnachement d'apothéose.

Ce n'est pas d'une allégorie, mais de choses vues qu'il s'agit. Molière-César est présent, tel qu'il parut en Avignon à la fin du mois de novembre 1657.

Comment Nicolas Mignard, hôte comblé des comédiens, de leurs représentations, de leur vie journalière, n'aurait-il pas retenu ces traits de franche fierté, cette puissance qui tranche et qui domine, la force du respiratoire que viennent tempérer soudain l'expression du regard et la vulnérabilité de la bouche pourtant épaisse ?

Pour notre chance, il le fit. Et, chance supplémentaire, il exploitera bientôt sa consignation première. Il peint un *Molière écrivant* d'après le visage du César (le modèle n'est sans doute plus commodément à sa portée; mais les croquis d'attitude restent, certes, dans ses carnets, utilisables).

A cette toile perdue, nous remontons aisément. Cette œuvre se définit à travers ses « éditions » (trois sont marquantes; deux d'entre elles, semble-t-il, faites du vivant de Molière). Elles viennent confirmer Mlle Dubuisson dans sa conclusion formelle.

En effet, *Le Mercure de France*, numéro de mai 1735, p. 936, annonce les *Œuvres de Molière*, par A.-F. Jolly, 6 vol. in-4°, 1734, et ajoute : « *On avoit oublié de parler du nouveau Portrait de Molière par le sieur Coypel sur un ancien Portrait que Mignard d'Avignon avoit fait autrefois; le sieur l'Epicié l'a gravé.* »

Georges Monval, connaissant ce fait rappelé par Desfeuilles dans la *Notice bibliographique* de l'édition des Grands Ecrivains dès 1893, paraît l'avoir oublié lorsqu'il dresse le catalogue des *Collections de la Comédie-Française* (13). Au *Molière* réfléchissant à sa table de travail (son n° 135), il conserve l'attribution (d'après l'estampe de Lépicié) à Charles Coypel; mais il mentionne un même tableau conservé à Genève signé d'un certain Delaunay, peintre qu'il identifie au père de Mme de Staal de Launay et contemporain de Molière. Une épreuve photographique de cette toile (versée par Jean-Jacques Olivier aux Archives des Français) rend évident l'ordre indiqué : le portrait genevois précède l'œuvre de Charles Coypel. Molière y retrouve la jeunesse dont brillent les traits du César; l'application très fidèle du visage du tragédien dans la forme plus civile de l'auteur qu'on interrompt établit comment l'artiste, satisfait de sa réussite, composa un nouveau portrait. Avant Coypel, Molière échappe (sa biographie n'est pas formée) aux interprétations émues, aux pathétiques mutation qu'une postérité fervente ajoutera.

Le « Molière en beauté », tel l'appelait E. Dacier, de Coypel tend à présenter un homme que l'univers doit connaître illustre et inspiré. Charles Coypel le commente, s'aligne sur l'information de l'époque où il vit. Et il suffit de regarder le tableau de Genève pour mesurer combien Coypel a perdu la simplicité, la saveur de l'écrivain tel que le vit Nicolas Mignard pénétrant dans la pièce où il travaillait. Le naturel, chez Coypel, est immolé aux conventions dotant tout homme de génie, d'expression, d'élévation et de travail mental à vue.

A l'appui de la remontée vient se placer la précieuse miniature signée Drujon, datée 1673. Jean Meyer qui a le bonheur de posséder cette relique l'a publiée (14). Paul Lacroix, *Iconographie* 1872-1876, la croyait détruite. Ne l'ayant pas vue et trompé par le millésime qu'elle porte, il l'avait classée « 22e *et dernier portrait... du vivant de Molière* ». Elle appartint à Boileau (la note qui l'accompagne n'a pas été suspectée par le rigoureux Beffara). Cette parti-

(13) Paris, 1897.
(14) Voir fac-similé en couleurs, p. 3 du n° 1 de *L'Illustre Théâtre*, hiver 1954.

cularité, s'il en était besoin encore, atteste le prix attaché par l'entourage de Molière au portrait peint par Nicolas en réemployant le visage du Molière en César.

S'appuyant sur *Le Mercure* de mai 1735, Adrien Marcel enregistre ce seul portrait de Molière sous le n° 28, sans le lier au Coypel (?) de la Comédie-Française. Quel expert pourra nous dire si le supposé Coypel n'est pas la variation brillante *sous* laquelle se trouve éclipsée l'œuvre de Nicolas Mignard ?

Les raisons du *Molière écrivant* déduit du *Molière en César* peuvent être pénétrées : importance croissante de l'auteur comique préféré au tragédien; décalage d'appréciation au contact d'un Goût disqualifiant toute affirmation qui lui est étrangère (Molière subit l'arrêt des Parisiens sans renoncer pour cela à sa vocation : la dernière tentative, en appel, pour *Dom Garcie* est de novembre 1663); réemploi, faute du modèle, d'un portrait aimé de celui-ci et gage d'un commerce contrarié par l'éloignement (d'Avignon à Paris ou, dans Paris où tous peuvent se retrouver de 1661 à 1668, par la brouille de Pierre et de Nicolas). Il n'est pas inutile de remarquer que le curieux message publicitaire en vers, *La Gloire du Val de Grâce,* rédigé par Molière pour les besoins de Pierre Mignard, *est postérieur à la mort de Nicolas,* survenue le 21 mars 1668. La décoration de la coupole était pratiquement terminée depuis septembre 1666, la concurrence avec Le Brun n'avait pas attendu la publication de *La Peinture* de Charles Perrault pour nécessiter les plus lyriques parades, revendications et appels de commande circonstanciés. Le temps de réflexion pris par Molière invite à le doter d'une fidélité dans l'amitié qui, par égard pour Nicolas, s'interdisait toute intervention publique éclatante en faveur de Pierre. L'aîné des Mignard disparu, le service est plus aisé; Molière le rend, paie de sa personne dans les auditions nombreuses qui sont données de son poème (voir dans la Lettre en vers de Robinet du 22 décembre 1668 la relation d'une lecture chez Honorée de Bussy); il peut publier somptueusement ce prospectus, avec les dessins de Pierre gravés par François Chauveau, chez Jean Ribou et Pierre le Petit, en 1669, sans peiner l'ami véritable que fut pour lui, avant Pierre sans doute, Mignard d'Avignon.

Les portraits principaux dérivés du *César* de Nicolas Mignard confirment le succès des deux portraits exécutés par l'Avignonnais. Lorsque l'indifférence actuelle pour l'Iconographie française, en particulier celle du XVIIe siècle, cessera, des copies nombreuses, des regroupements dans une certaine nécessité ou une certaine opportunité picturales surgiront, permettant une reconstitution plus assurée. Les

réserves de nos Musées sont riches d'inconnus, peintres et modèles; et les Asmodée manquent pour ces coffres-forts excessivement clos. Peut-être alors trouvera-t-on les éléments subsistants d'une popularité des œuvres de Nicolas Mignard dont certains maillons manquent; peut-être nous permettront-ils de concevoir quelle motion de synthèse inspira Louis-Jacques Cathelin, en 1773, et le porta à fondre les données empruntées au César, d'autres prises au Molière écrivant.

Retenons actuellement :

1° le tableau de Versailles, précédemment au Louvre, source d'enchantement pour Michelet : « *Il illumine la petite salle où il est comme une flamme. La vigueur mâle y est comparable, avec un grand fond de bonté, de loyauté et d'honneur. Rien de plus franc, rien de plus net. L'intensité de vie qui est dans cet œil noir absorbe. On en sent la chaleur. Elle brûle à dix pas* ». Ce portrait a sa réplique (avec inscription) et il fut copié par Mauzaisse pour Versailles, par Phélippes pour les Comédiens français;

2° le tableau de la Comédie-Française (n° 358 du Catalogue Monval), provenant des Collections de l'Evêque de Winchester et A. Thibaudeau : ce peut être une interprétation du portrait de Nicolas dans la manière de Pierre, sinon de la main même de Pierre d'après Nicolas (ce qui autoriserait à coiffer, comme on le fit, tous les dérivés du César de ce « P. Mignard pinx. » gravé par Audran qui contribua à l'embrouillement de ce problème, brouillage dont le vindicatif Pierre ne nous paraît pas incapable).

Une fois encore, il est bon de répéter que nous proposons le classement de ces dérivés et un ordre plus fidèle aux faits après avoir démêlé un premier écheveau. C'est aux historiens d'art de reprendre les dossiers négligés de ces œuvres (une réunion, une confrontation des portraits connus à l'occasion de leur tricentenaire y aiderait considérablement; il ne faut pas tant espérer, je le crains), c'est à ces spécialistes de rendre définitivement justice au peintre qui se tient à la source. Sébastien Bourdon, Noël Coypel, Robert Tournières, qui furent supposés tour à tour être les auteurs de ces toiles, ne se sont pas trouvés dans l'atelier avignonnais de la Rue des Masses à la même heure que Nicolas Mignard; ils n'eurent ni le même angle de vue ni le même éclairage sur les mêmes modelés que celui-ci peignant son *César*.

Seul, Pierre Mignard put s'y trouver. Il n'y fut pas forcément au moment où Molière posait en empereur de tragédie cornélienne. Il dut y être à l'instant où Nicolas travaillait son *Mars et Vénus*.



Fig. 1 - 1645. Paris. Pierre Daret gravé
par Jacques Stella

Madeleine Béjart-Fauste et Molière-Chrispe dans
la Mort de Chrispe de Tristan Lhermite

Frontispice de l'édition originale



Photo Henri

Fig. 2 - *Mars et Vénus.* 1657-8. Avignon. Nicolas Mignard
Madeleine Béjart-Cléopâtre et Molière-César dans *la Mort de Pompée*
de Pierre Corneille, modèles pour *Mars et Vénus*

Signé. Localisé. Daté 1658. Musée des Beaux-Arts d'Aix-en-Provence,
donation Granet, depuis 1849



Fig. 3 - 1657-8. Avignon. Nicolas Mignard
Molière-César dans *la Mort de Pompée*

Non signé. Non daté. Attribué à Pierre Mignard jusqu'en 1956
Musée de la Comédie Française (achat) depuis 1868

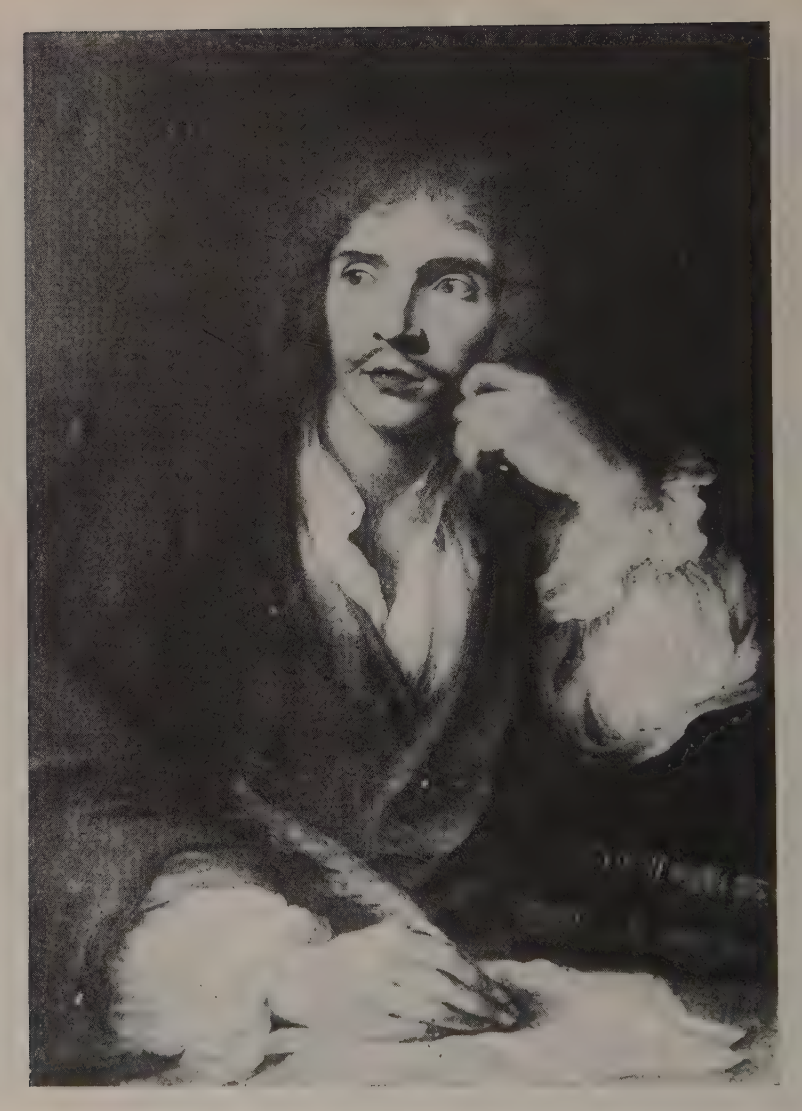


Photo Archives Photographiques.

Fig. 4 - Molière à sa table de travail.
Procède de la période 1657-8. Avignon. Nicolas Mignard
« Par le sieur Coypel sur un ancien portrait que
Mignard d'Avignon avait fait autrefois »
Mercure de France 1735

Non signé. Non daté. Musée de la Comédie Française,
donation Gendrin, depuis 1890

Pl. IV



(Publié dans l'Illustre Théatre, Hiver 1954)

Fig. 5 - 1673. Paris. Drujon
Miniature réplique du « Molière à sa table de travail »
de Nicolas Mignard. Appartint à Boileau

Signé. Datée. Coll. Jean Meyer

Photo Henry Ely, Aix.

Fig. 6 - 1657-8. Avignon. Nicolas Mignard
Modèles pour *Mars et Vénus*. Détail

Fig. 7 - Date et artiste inconnu. « Portrait présumé d'Armande Béjart ».

A rapprocher du modèle de *Vénus*.

Le « portrait présumé de Molière » exposé en pendant et de même origine pourait être rapproché du modèle de *Mars* si l'œuvre n'avait subi une mouillure et une réparation altérant sa valeur documentaire.

Musée des Arts décoratifs, Paris, donation Peyre.

Photo Giraudon.





Photo Braun.

Fig. 8 - Procède de la période 1657-8. Avignon. Nicolas Mignard
Interprétation anonyme (fin du XVII[e] siècle?).
Probablement le portrait qui enchanta Michelet.
Versailles, après avoir été exposé au Louvre avec
de successives attributions



Photo F

Fig. 9 - Procède de la période 1657-8. Avignon. Nicolas Mignard

Attribution à Pierre Mignard. Musée de la Comédie Française
(achat) depuis 1875



Fig. 10 - [1657-8 Avignon-Lyon. Pierre Mignard]
Attribution. Musée de Chartres, donation J. Courtois, depuis 1888



Fig. 11 - [1657-8. Avignon-Lyon. Pierre Mignard]

Attribution. Château de Chantilly, coll. du duc d'Aumale, depuis 1877

Pl. X



PORTRAIT DE MOLIÈRE, SIGNÉ P. MIGNARD

(Collection de M. Scheikevitch, à Moscou.)

Photo Bibliothèque Nationale, d'après G. d. B.-A. 1-12-1892.

Fig. 12 - [1656-8. Avignon-Lyon]. Pierre Mignard

Signé. Note manuscrite au dos « à l'âge de 35 ans ». coll. Schekevitch, Moscou, en 1892 (à retrouver pour contrôle des indications de *La Gazette des Beaux-Arts*, même année)



Photo Braun.

Fig. 13 - [1657-8. Avignon-Lyon. Pierre Mignard]
Attribution, Cabinet de dessins de l'Albertina, Vienne

Pl. XII

Portraits de Molière par Pierre Mignard en 1657-1658.

Si cette confrontation d'œuvres dépossède Pierre Mignard d'un portrait d'importance majeure, la manière de ce maître (privée des contradictions apportées par une toile qu'on lui reconnaissait et dont il n'est pas l'auteur) gagne en clarté et en cohérence, son évolution ainsi perd une cristallisation déroutante à une date indiscutée. La connaissance plus précise des séances d'Avignon débouche sur la propre participation de Pierre Mignard à l'iconographie moliéresque pour cette époque.

D'abord, l'esquisse conservée au Musée de Chartres, commentée par notre actif confrère, M. René Gobillot, conservateur du Musée (15), esquisse que Paul Lacroix, en 1877, dans sa Note en tête des *Points obscurs de la vie de Molière,* de J. Loiseleur, apprécie à juste titre et date, le rapportant au Coypel, de 1657-1658. Placée dans le voisinage du *Mars et Vénus* de Nicolas, l'esquisse de Chartres éclaire la vision particulière de Pierre, les tendances divergentes des deux frères. Il y a simultanéité d'enregistrement; au total, deux portraits mitoyens font saillir ce qui touche chacun d'eux et leur parle le plus directement : pour Nicolas l'intelligence, l'être; pour Pierre la sensibilité, l'interprétation sentimentale. L'esquisse de Pierre, en même temps qu'elle nous découvre un personnage émouvant, trahit l'enthousiasme de l'artiste ravi de sa rencontre. Tout à cette joie, Pierre Mignard saisit quelques couleurs, couvre sa toile avec fièvre et fougue. Ceci s'appelle le coup de foudre. En quelques jours, quelques semaines, naissent des images parentes : dessin de l'Albertina, portrait *signé* de Moscou (16), portrait de Chantilly enfin. Tout ceci date d'Avignon, daterait de Lyon au plus tard, rempli par la joie de l'artiste qui suit un ami fascinant dans sa vie exceptionnelle et rejoint son être secret au delà du pittoresque. La vie est brève; ils perdront l'occasion de dérober au Temps le temps de confier leurs rêveries enivrées, l'instant où le peintre suit la gravité du comédien qui se prépare et se concentre, surprend son immobilité à la fin du démaquillage, sa lassitude temporaire qui affleure et le laisse inquiet. Avant de peindre Molière, le portrait de Chantilly introduit dans le privé, dans l'intimité profonde, dans le *sacré* pourrait-on dire, d'un interprète exténué. Sur le visage merveilleux, les crayons gras laissent leur trace, on surprend des plaques de fard qui subsiste mal effacé. C'est la minute

(15) R.H.T., 1948-1949, IV, pp. 309-310.
(16) Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* 1er décembre 1892.

alarmante que chaque soir vit l'acteur à la fin de sa performance : il cherche, il sonde la portée, les perceptibles défaillances de sa représentation; il subit l'arrachement du héros qui, déjà, le quitte. Les traits restent dilatés, gonflés par l'effort sanguin, par l'émission radiante. Tout en lui cependant dépose, se rétrécit. Les artères sont douloureuses. La mélancolie du modèle est celle du champion qui rentre dans l'inaction, dans l'obscur : il redescend tuméfié de la terrasse dramatique, de sa lumineuse patrie foulée l'instant auparavant. Dommage pour quelques biographes : ce n'est pas ici le malade dont la défaite les émeut, l'époux brisé par le chagrin, matière à fastes broderies, à mélodrame.

Il faut garder le regard libre. Voir d'abord. Raisonner après, ne jamais contraindre l'image à rejoindre les commentaires, ne plus regarder le portrait de Chantilly pris sous la grille de la gravure que Nolin fabriquait — fort mal — dès 1685. Ici, Molière est comédien, le comédien que quitte son jeu, fort (et non pas strié de rides, avec les attributs de peine, de composition, de lecture que Nolin souda à un buste); c'est un jeune athlète vainqueur, que l'effort de la course livre sans défense à son confident, amical, interrogateur. Et prêt, dès qu'il aura pris souffle, à emmener ses camarades jouer au Louvre devant le Roi.

René-Thomas Coèle.



LA GRANDE MACHINERIE THEATRALE ET SES ORIGINES

Recherches sur l'éclosion scientifique de la grande machinerie théâtrale de la fin du XVIe*, début* XVIIe *siècle, en Italie.*

Et sur les ingénieurs machinistes de cette contrée dont plusieurs passèrent les monts et instaurèrent, en France, en bouleversant toute notre technique théâtrale, le décor successif et la machinerie à grand spectacle, la machinerie d'opéra.

I

Quelles avaient pu être les origines de la grande machinerie théâtrale, dont l'apparition se manifeste assez subitement en Italie entre 1590 et 1610 ?

C'est pour répondre à cette question, importante dans l'histoire du théâtre, que, n'ayant pu la résoudre en France, nous avons tenté de poursuivre nos investigations en Italie même et consulté les documents d'archives et de bibliothèques à Parme, Modène, Florence, Venise et Vicence, centres d'architectes de théâtres notoires des XVIe et XVIIe siècles italiens.

Le problème se posait ainsi :

En 1581, date du *Balet Comique de la Reyne* (1), organisé par l'Italien Baltassarino Belgiojoso, dit Balthazar de Beaujoyeulx, en la grande Salle du Petit-Bourbon à Paris,

---

(1) Le *Balet Comique de la Reyne* faict aux Nopces de Monsieur le duc de Joyeuse et de Mademoiselle de Vaudemont, par Balthazar de Beaujoyeulx (15 octobre 1581). Imprimé à Paris, 1582, in-4°, 75 p. [A. Ra³48.

la Cour d'Henri II assista à un spectacle tout nouveau (ballet, poème dramatique, *machines*), dont l'ingéniosité et la mise en scène furent commentés par les gazetiers comme une innovation merveilleuse et décisive dans l'histoire de l'art théâtral (fig. 1).

En 1615, un autre Ballet, *Le Triomphe de Minerve*, donné en l'honneur du mariage de Madame avec le Roy d'Espagne, fut organisé dans la même Salle à Paris par un autre Italien, Tomaso Francini, avec une prodigalité, une perfection de machinerie, une fantaisie et un faste de décors inconnus jusqu'alors (2).

Alors que le *Balet Comique de la Reyne* ne présentait qu'un décor *fixe*, avec au fond une grande toile peinte, devant une construction figurant un château, des bosquets, des grottes et des chars mobiles transportant ou cachant des divinités ou des figures allégoriques (une nuée, au plafond, éclairée de dedans, permettait de faire descendre dieux et déesses), le *Ballet du Triomphe de Minerve* comportait de nombreux décors *successifs* (3), des portants transformables, des changements à vue, vols, nuées, chars suspendus, tonnerre, éclairs, disparitions, tout l'appareil d'une grande machinerie scientifiquement réglée, qui se manifestait pour la première fois à Paris... « *Quarante personnes évoluaient sur la scène, dansant et chantant, pendant que trente génies suspendus dans les airs accueillaient la descente, en char ailé, de Madame, entourée de douze nymphes et deux amours...* » (4) (fig. 2).

Aucun secret de recouvrement des eaux, du bruit des éléments déchaînés, de la clarté du feu, de la lumière de l'Aurore ne semblaient être de quelque difficulté de réalisation pour le machiniste.

Comment cette science de la mécanique théâtrale s'était-elle aussi rapidement développée ? Quels avaient été les causes de cette éclosion, les auteurs de ces nouvelles techniques qui, si elles n'étaient pas encore parvenues à la perfection, l'atteindront quelques lustres plus tard avec Giacomo Torelli, « le grand magicien » ?

Ceux qui avaient étudié et appliqué à la technique théâtrale les règles de la mécanique rationnelle, si fort en

---

(2) Voir Mercure, tome IV, pp. 9 et 10, ann. 1615. Prunières, *L'Opéra italien avant Lully*. Paris, Champion, 1913 (ch. VII).

(3) La première apparition du *décor successif* s'était manifestée entre ces deux ballets, en 1596, à Nantes, le 25 février, par le célèbre astrologue Ruggieri pour *l'Arimène* d'Olénix du Mont-Sacré, il se composait de quatre charpentes mobiles tournant sur elles-mêmes, sorte de périactes, qui permettaient le changement rapide et successif des tableaux. Des machines emportant Jupiter, en un globe tournant, assis sur un arc-en-ciel, des divinités portées sur des nuages, témoignaient d'un incontestable progrès sur celles du *Balet Comique* de 1581.

(4) P. Menestrier, *Des Ballets anciens et modernes*. Paris, 1682. [A. Re 9814.

faveur outre-monts dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, semblent tous avoir été Italiens.

Nombreuses étaient les écoles d'ingénieurs à cette époque : Gênes, Ferrare, Modène, Sienne, Mantoue, Venise, Pesaro, Bologne formaient non seulement des techniciens à multiples connaissances et possibilités, mais aussi des spécialistes d'une science, assez peu répandue dans les autres pays d'Europe, celle de l'*hydraulique.*

En cela bien dignes descendants des antiques Romains, préoccupés dès les temps les plus reculés (comme la plupart des Méditerranéens), à canaliser, endiguer, élever et distribuer les eaux dans leurs cités, les plus diverses comme les plus lointaines (Pompeï, Ostie, Venise, Nîmes, Lyon...), les architectes et les ingénieurs de la Renaissance, particulièrement ceux des centres les plus exposés aux débordements fluviaux (Sienne, Ferrare, Venise, Pesaro), s'appliquent à tirer de l'hydraulique des moyens d'assainissement et d'embellissement des cités. Ils puisent dans les maîtres antiques les bases de leurs études et en traduisent les théories. C'est, tout à coup, entre 1570 et 1600, un foisonnement de traductions des maîtres de la mécanique, de Héron d'Alexandrie, d'Aristote, de Philon de Byzance, pour n'en citer que quelques-uns.

En 1572, paraît la première traduction (semble-t-il) de « *Heronis mechani machinis...* » (5). En 1582, Alexandre Piccolomini publie un ouvrage sur la « mécanique d'Aristote » (6). En 1589, deux œuvres importantes de Héron : « *Degli Automati...* » (7) et « *Egli artifitiosi moti spiritali...* » (8) sont respectivement traduites, la première par le célèbre mathématicien Bernardino Baldi d'Urbino, abbé de Guastalla, la seconde par le non moins fameux G.B. Aleotti, ingénieur hydraulicien, architecte du Théâtre Farnèse de Parme. Cette dernière version obtint le succès de trois éditions : la 1[re] à Ferrare en 1589, la 2[e] à Urbino en 1592, la 3[e] à Bologne en 1647. Les « Spiritali » ci-dessus nommés trouvent un nouveau traducteur en Aless. Giorgi, en 1592. Aleotti traduit encore, sans l'éditer, les « Pneumatiques »

---

(5) Héron de Byzance, *Heronis mechanici machinis Bellivero...* de Geodaesia. A. Franc. Barocio, patritio Veneto... Venetiis, ...1572, in-4°. [Institut 4° M 669 A.

(6) Piccolomini (Aless.), *Parafrasi sopra le mecaniche d'Aristotile,* trad. da Oresta Vanocci Biringucci, gentilomo senes. Roma, per Franc. Zanetti, 1582, in-4°, av. fig. [Venise, Museo Correr.

(7) Di Herone Alessandrino, *Degli automati overe Machine se moventi Libri due.* Trad. del Greco da B. Baldi, Venetia, 1589. [Institut 4° M 669 C*.

Baldi avait entrepris cette traduction à l'âge de vingt ans. Terminée en 1576, elle ne parut qu'en 1589, à Venise, chez Girolamo Porro. Eut la faveur d'une 2[e] éd., à Venise en 1601. [Arsenal Rondel Ra 13725.

Ditterone... — *Egli artifitiosi et curiosi moti spirituali... et il modo con che sifa salire un canal d'acqua viva in cima ogn'alta torre con grandissime falicitata...* da G.-B. Aleotti, detto l'Argenta, di Ferrara.

de Philon de Byzance, qui ne seront publiés que trois siècles plus tard, en français, par les soins de Carra de Vaux (9). Citons encore à la même époque, de G.-B. Aleotti, une œuvre considérable, laissée manuscrite, sur l'Hydrologie : « *Idrologia overo Vaso delle Scienze et Arte delle Acque del ben regulare le acque* », monument en 5 vol. in-fol., ornés de nombreux plans, figures et machines du plus haut intérêt, dignes d'être publiés et plus connus (10). Ils témoignent d'un degré scientifique prodigieux pour l'époque, explication de l'essor inouï de l'art mécanique dans toutes ses applications à la fin du XVIe siècle (fig. 3).

Nous retrouverons cet Aleotti plusieurs fois au cours de cette étude. Ingénieur de Ferrare, architecte, hydraulicien, il construisit le grandiose théâtre Farnèse à Parme, dont les proportions et la machinerie sont restées célèbres. Il initia à l'hydraulique son successeur Giutti, lequel fit exécuter, en 1628, le plus étonnant ballet nautique du XVIIe siècle, en actionnant des machines alimentées par la Parme.

L'étude de l'hydraulique et de l'hydrostatique et leurs applications avait gagné Paris. L'Italien Agostino Ramelli, ingénieur du Roy très chrétien Henry III, roy de France et de Pologne, fait paraître en 1588 un ouvrage sur la mécanique, où de nombreuses figures sur bois révèlent l'ingéniosité et la perfection de ses machines (11) : des pompes foulantes, des roues à palmettes, comme celles exécutées ultérieurement à la machine de Marly (*fig. XXIV*), des canalisations multiples pour faire monter l'eau (*fig. XXXII, XXXIX, XL*), etc., qui donnent une idée du degré scientifique du savant. Salomon de Caus, ingénieur et mécanicien français, né à Paris en 1576, considéré comme un des inventeurs de la machine à vapeur, laisse un intéressant ouvrage sur la construction des *automates hydrauliques* (12). En Angleterre, le grand savant Robertus Fluctibus s'occupe, en 1574 et 1600, de mécanique hydraulique et d'automates. En Allemagne, le jésuite Gaspard Schott, professeur à Wurtzbourg, se distingue par ses recherches sur l'*hydraulique* et l'*acoustique*, tout en construisant des *automates*.

Pourtant c'est en Italie que les progrès de la mécanique sont les plus féconds. C'est que, comme nous l'avons vu, il

---

(9) Le même Carra de Vaux traduisit les *Mécaniques* ou l'*Elévateur* de Heron d'Alexandrie, publ. pour la prem. fois sur la version arabe de Quostâ Ibu hûga... Paris, 1894, in-8°. [Institut 8°M 1849 A***.

(10) Le premier volume est signé J.-B. Aleotti, archit. del Papa, et del publico, ne la citta di Ferrara. [Consultables à la Bibl. Estense, à Modène; un autre ex. existerait aux Archiv. di Stato di Ferrara.]

(11) Ramelli (Agostino), *Le diverse et artificiose Machine*... Parigi, in casa del autore, co priv. del Re, 1588, in fol. [Bibl. du Conservatoire des Arts et Métiers, 4°55.

(12) Caus (Salomon de), *Raisons des formes mouvantes avec diverses machines tant utiles que plaisantes*. Francfort, 1615. [Ibid.

Fig. 1 - « Figure des Tritons » dans le *Ballet Comique de la Reyne* (1581), considéré comme premier ballet de cour français avec machinerie

Fig. 2 - Aleotti. Appareil pour faire apparaître et disparaître soleil et nuées *(Arch. de Parme)*

Pl. XIII

Fig. 3 - Appareil pour faire manœuvrer des bâteaux. Extrait de l'*Idrologia* d'Aleotti (*Ms. de la Bibl. Estense de Modène*)

Fig. 4 - Aleotti. Appareil pour rapprocher en cercle ou éloigner en auréole des personnages assis ou debout sur des sellettes

Pl. XIV

n'est d'architecte italien (et en premier lieu pour nous d'architecte de théâtre), comme Serlio, Peruzzi, Palladio (13), Scamozzi, Sabattini, Aleotti, etc., pour n'en citer que quelques-uns, qui ne soit ingénieur au départ et, pour une grosse majorité, ingénieur hydraulicien. Ils ne construisent pas que des palais, des salles de spectacle, mais des arcs, des ponts, des fortifications, des travaux de régularisation des eaux, d'exploitation de la force hydraulique.

~

Or, avant la date 1588-1590 (qui nous semble celle du partage des théories anciennes de la mécanique et de l'éclosion d'une machinerie théâtrale toute nouvelle), que constatons-nous ?

Des architectes comme Peruzzi, San Gallo, Gunga, à Rome; Serlio, à Bologne; Neroni, à Sienne; Palladio, Scamozzi, à Vicence; l'Arioste, à Ferrare; Bertani, à Mantoue, ont construit des théâtres et des décors *fixes* à machinerie rudimentaire : perspective symétrique (Peruzzi, Serlio), périactes, prismes décorés (San Gallo), machines, paradis. apparitions (Brunelleschi), voûtes étoilées, bocages et chars mobiles (Patin-Belgiojoso à Paris)...

Après 1590, les innovations mécaniques se succèdent, multiples : aux fêtes et grands spectacles montés par Salviati, Buontalenti, Lotti, les Parigi à Florence; Aleotti et Giutti à Parme; Sabattini à Pesaro; Profondavalle à Milan; Giac. Torelli à Venise; Francini et ce même Torelli, Vigarani à Paris..., pour n'en citer que quelques-uns, surgit, dans des décors *instantanés* avec envols, apparitions, trucs, changements à vue, tout un *mouvement* de l'appareil théâtral, inconnu jusqu'alors et mu par un mécanisme scientifique infiniment perfectionné, que seuls des ingénieurs pouvaient inventer (fig. 4).

Or (semble-t-il), *tous* les grands machinistes ont été hydrauliciens et ingénieurs. Giutti, l'élève et successeur d'Aleotti à Parme, n'hésite pas à faire monter, de la Parme voisine, dans la grande salle du Palais Farnèse (située au 2e étage), pour le Ballet Nautique de 1628, les eaux nécessaires à l'évolution de la naumachie dans l'arène-parterre, avec envols, apparitions, décors à transformations sur la scène

---

(13) Palladio (Andrea), le célèbre architecte du teatro Olimpico, de Vicenze (1508-1580). Parmi des nombreux voyages d'études de monuments antiques, thermes, arcs, cirques, acqueducs, amphithéâtres, il faut citer son séjour à Nîmes entre 1550 et 1555, d'où il rapporta de nombreux dessins, malheureusement détruits, sauf quelques-uns découverts par l'Anglais Burlington et emportés en Angleterre.

— mus par des machines hydrauliques actionnées, dit-on, par des marins spécialement venus de Venise (14).

Francini, d'abord ingénieur de fontaines et jeux d'eau en Italie, se révèle à Paris machiniste de grande classe aux Ballets du Petit-Bourbon et du Louvre (1610-1619), où il ne serait pas impossible qu'il se servît des eaux de la Seine pour actionner une partie de son mécanisme théâtral. N'est-il pas un des auteurs de la Pompe du Pont-Neuf (Samaritaine), toute proche des deux Palais ? (15) (fig. 5)

Torelli, « le Grand Magicien », le plus grand machiniste du XVIIe siècle et peut-être de tous les temps, l'inventeur définitif, en France, de la grande machinerie d'opéra, n'a-t-il pas dépensé toute son activité italienne à monter et perfectionner, sur les bords de l'Adriatique, à Pesaro et à Venise, des écoles de mécanique et d'hydraulique ? N'aurait-il pas, lui aussi, au Petit-Bourbon, en bordure de Seine, exploité la force motrice hydraulique pour actionner quelques-uns des mille rouages de ses éblouissants spectacles dont l'automatisme, la rapidité et la précision scientifiques faisaient crier au miracle ?

N'y aurait-il pas lieu, devant ce concours de faits et de circonstances, de supposer que la technique de la grande machinerie théâtrale de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle n'ait puisé à l'*origine* ses principes dans l'application de quelques théories hydrauliciennes ? Si nous ne pouvons l'affirmer, nous serions assez enclins à y trouver un rapprochement scientifique.

II

Quelques mots sur les machinistes-architectes italiens, lesquels, venus en France, y apportèrent la transformation totale de la décoration et de la machinerie théâtrales au début du XVIIe siècle.

Des trois grands machinistes italiens venus en France, à la fin du XVIe et au XVIIe siècle : Francini, Torelli, Vigarani, c'est Francini (Tomaso) qui excita le plus notre curiosité. D'abord parce qu'il fut le premier en date appelé à la Cour de France (1598 ou 1599) (16) et que, sans document précis sur son activité antérieure en Italie (qu'il quitta

---

(14) Carrick (Edw.) [alias G. Craig], *Theatre machines in Italia* 1400-1800. (Architectural Review, 1931.)

(15) V. Lettres patentes (signées d'Henri IV) relatives à la Pompe du Pont-Neuf (5 et 26 mars 1607). [Arch. Nles n° 0'1597.

(16) Nous ne pouvons considérer Balt. Belgiojoso, l'organisateur du *Balet Comique* (V. p. 1) comme machiniste. Il n'a apporte d'outre-monts que quelques inventions scéniques assez rudimentaires.

pourtant à l'âge de 27 ans), nous ne connaissions rien de sa formation artistique et scientifique, ni de ses fonctions de machiniste en son pays natal — technique théâtrale qu'il semble n'avoir réalisée que fort tard, à l'âge de 49 ans, quand il fit représenter son premier spectacle à machines : *Le Triomphe de Mercure*, en 1610, au Louvre.

Quelles avaient donc été ses études et ses maîtres ? Et comment, d'ingénieur hydraulicien si réputé que, recommandé par Ferdinand de Médicis lui-même, amené par Gérôme de Gondi (l'Ambassadeur de Venise), à Henri IV pour y assumer la charge d'Intendant des Eaux et Fontaines de France, il devint, une dizaine d'années après, le premier machiniste de la Reyne Régente ?

Les excellents ouvrages de Bart (17), Piton (18), Houdard (19), les notices de Jal (20), les généalogies diverses parues dans l'« Intermédiaire des Chercheurs » (21), la remarquable étude d'Alb. Mousset (22) et d'autres encore si complets sur l'activité française des « Francine », ne révèlent que peu de chose sur leur formation italienne.

Nous avons donc tenté en Italie, auprès des Archives et nombreuses Bibliothèques des grandes villes, de nous renseigner sur les années d'Etudes de Francini, sur ses devanciers, ses maîtres hydrauliciens, ingénieurs, machinistes, camarades et contemporains. Aussi étrange que la chose puisse paraître, ni à Florence (lieu de sa naissance), ni à Rome, ni à Parme, ni à Modène, ni à Venise (23), ni à Vicence, nous n'avons trouvé de documents sur lui ou sa famille, sauf son acte de naissance (1571) et une lettre de lui, de Paris, adressée à un de ses amis, le Chevalier Vinta (1603), pour lui annoncer sa nomination, auprès du Roy Henry IV, d'Intendant général des Eaux et Fontaines de France, aux appointements de 2 800 lires par an (24).

Pourtant les notes prises, au cours de nos recherches sur ses devanciers ou contemporains, dans le domaine de l'hydraulique, ne furent pas vaines et permettent quelques hypothèses sur son activité scientifique italienne. Par recou-

---

(17) Bart. *Recherches historiques sur les Francine.*

(18) Piton (Camille), *Marly, son histoire*, 1904.

(19) Houdard, *Les Châteaux royaux de Saint-Germain-en-Laye.* Saint-Germain, 1910-1911, in-8°.

(20) Jal, *Dictionnaire historique.* Paris, 1872.

(21) *Francine (La dynastie des).* Intermédiaire LXIV, 285, 356; LXV, 405, 686.

(22) Mousset (Alb.), *Les Francine, créateurs des eaux de Versailles, intendants des eaux et fontaines de France de* 1623 *à* 1784. Paris, Picard, 1 3?, in-8°, XIII-214 p., portr., pl. [B. N. 8° Ln[10]34.]

(23) Florence : Bibl. Degli Uffizi; Cabinetto Disegni e Stampe degli Uff.; Arch. di Stato; Bibl. di Stato. Parme : Arch. di Stato; Bib. della Pillotta. Modena : Bibl. Est.; Arc. di Stato. Roma : Arc. Bibl. del Vaticano. Venezia : Bibl. e Museo Correr; Arc. di Stato, Bibl. Marciana, ont été vainement consultées.

(24) Lettre au Chevalier Vinta, 2 fév. 1603. Arc. di Stato, Firenze Carton Médici (500 orig. ms.).

pements et rapprochements de faits et d'œuvres, il semble que nous avons tout lieu de croire que Tomaso Francini, né à Florence, a dû étudier tout d'abord sous la protection des Gondi, célèbre famille florentine, dont quelques descendants résident encore non loin de la place de la Seigneurie. Nous retrouverons Francini à la suite d'un Gondi (25), quand il partira pour la France, et d'autres membres de la famille Gondi, voisins des Francini, à Villepreux, près de Versailles et près du château de Saint-Cloud (26)..., rempli de « cascades et de jeux d'eau », à la construction desquels Francini n'a peut-être pas été étranger.

Nous avons dit plus haut combien l'étude de la mécanique et de l'hydraulique était en faveur entre 1585 et 1595 en Italie et les progrès qu'Aleotti, le célèbre architecte, ingénieur de Ferrare et de Parme, y avait apportés, par le monument considérable de son *Idrologia.* Il est très vraisemblable que Ferrare, centre des ingénieurs les plus réputés de ce temps, ait attiré notre jeune hydraulicien et l'ait compté parmi les élèves les plus doués.

D'autres faits autoriseraient à supposer que Tomaso se rendit également à Rome, où l'art des fontaines et des jeux d'eau, depuis le début du XVIe siècle, avait atteint une perfection, quasi inégalée depuis. Il en dut être, comme Montaigne (27), profondément impressionné. De plus, un homonyme, peut-être un parent, un certain Gérôme Francini, avait fait paraître en 1588 un *Guide de Rome,* où il est longuement parlé de jeux d'eau et d'aqueducs destinés à conduire « *l'acque felice* ». Ce Gérôme Francini l'aurait-il dirigé dans ses études ? L'a-t-il initié aux beautés et à la diversité des fontaines de Maderna, de Varenzio, de Ciacomo della Porta, de San Gallo, à Rome ? de Venardi, à Tivoli ? de Frascati, à Este ? (28) Il n'est pas téméraire de l'affirmer, car Tomaso en imitera quelques-unes, en particulier deux fontaines d'Este à Saint-Germain et à Fontainebleau.

Il semble alors être remonté dans le Nord de l'Italie et après avoir séjourné à Vicence, où il fait la connaissance de Scamozzi, le célèbre élève du non moins fameux Palladio,

---

(25) Gérôme de Gondi (ou Hieronyme), diplomate, ambassadeur à Venise (1600-1604), introducteur des ambassades, propriétaire, à Saint-Cloud, du château où périt Henri III, situé dans un immense parc orné de « *grottes, fontaines, & jeux hydrauliques* » (Michaud, Biog. univ.). Galvani, Familie celeb. Toscane [Bibl. Marciana (Venise)].

(26) Arch. di Stato di Firenze.

(27) N'est-ce pas dans les jeux d'eau de la Villa d'Este que Montaigne « *entendit un concert d'oiseaux, dont les chants produits par les tuyaux d'orgue dissimulés, cessaient dès qu'en haut d'un rocher un hibou manifestait sa présence* » ? (H. Clouzot, ext. de l'*Opinion*, 12 mai 1928.)

(28) V. Colasanti, *Le Fontane d'Italia.* Milano, Roma, 1926. [Venise, Mus. Correr E. 1430.

et celle du réputé décorateur anglais Inigo Jones (29), depuis deux années en voyage d'études en Italie (1596-1598), il termina sa vie italienne à Venise, d'où il partit, à la suite de Gérôme de Gondi, pour Paris, quittant à tout jamais son pays natal (1598 ou 1599). Il mourra en 1651 à St-Germain-en-Laye.

Francini arrive donc, avec son frère Alexandre (30), à Paris. Accueilli par le roi, il s'empresse d'exécuter, dès 1599, une grotte dans les parterres de Saint-Germain-en-Laye. Houdard, dans son ouvrage sur les Châteaux de Saint-Germain, l'a décrite, signée T. de Francini, 1599 (31). Les grottes et les fontaines étaient à la mode. Pas de palais sans jets d'eau, pas de parc sans grottes, parfois même « avec surprises ». Aussi Francini en exécute quatre, coup sur coup, avec figures automatiques : celles d'Orphée, de Neptune, du Dragon, des Orgues (32). En 1600, il se fait naturaliser; lui et sa nombreuses lignée ne seront plus connus que sous le nom des « Francine » (33). Et pendant une quinzaine d'années, architecte de fontaines et ingénieur de mécaniques hydrauliques, il se rend célèbre. Il résoud en effet le tour de force *d'animer des figures* et ornements divers, cachés dans lesdites roches, « *par de simples canalisations d'eau, dont le poids si judicieusement calculé mettait en marche toute cette quincaillerie* » (34). Transformations à vue, disparitions de personnages, apparitions, chars volants, *tout l'appareil d'une machinerie quasi théâtrale se trouve déjà dans les jeux* des grottes de Saint-Germain (plus particulièrement dans celle des Flambeaux).

---

(29) Venu en Italie entre 1596 et 1604, Inigo Jones, célèbre décorateur de théâtre, rapporta de son voyage des *Entretiens avec Scamozzi* et des *Note curiose* sur Palladio et la perspective théâtrale. De retour à Londres, il instaura à Whitehall une scène à l'italienne: portants, toile de fond, nuées, dei ex machina, degrés au proscenium. Après son deuxième séjour en Italie (printemps 1613-automne 1614), Inigo Jones transforme plus profondément sa technique, développe et complique la machinerie. C'est l'ère des grands spectacles-ballets de la Cour de Charles Ier: *La French Pastoral* (1626), *Cœlum Britannicum* (1634), *Florimène* (1635), *Salmaeida Spolia* (1640) en collaboration avec Webb.

(30) Alexandre Francini est l'auteur d'un *Traité sur l'Architecture...* Paris, 1631, av. fig. d'Abr. Bosse. Traduit en anglais en 1669. [Ars. SA.10841 fol.]

(31) Houdard (G.), *Les Châteaux royaux de Saint-Germain*, 1910-1911 (*op. cit.*).

(32) Gravées par Abraham Bosse (1605), dont quelques-unes furent reproduites dans le Trésor des merveilles de Fontainebleau, avec portraits, front. de T. Francini, en 1642. C'est Michel Lasne qui grava quelques-unes des œuvres d'Alexandre Francini, frère de Tomaso, entre autres *Le Portrait de la Maison Royale de Fontainebleau*, souvent reproduit.

(33) Pour les nombreux membres de la famille de Francine, consulter l'ouvrage d'Alb. Mousset (*op. cit.*). Rappelons que la plupart d'entre eux furent, comme Tomaso, Intendants généraux des Eaux et Fontaines de France; que son fils François construisit les fontaines de Rungis, de la Croix du Trahoir et du Luxembourg; que son petit-fils *Pierre* s'illustra par l'*invention* et la mise en marche des *Grandes Eaux de Versailles* et la construction de la grotte de Thétys, à Vaux, chantée par La Fontaine. Le fils de Pierre épousa la fille de Lully (1694). C'est François qui, fait comte de Villepreux en 1675 par le Roy, était voisin des Gondi.

(34) V. Houdard (*op. cit.*).

En 1607, il achève et fait fonctionner la Pompe du Pont-Neuf (35). En 1614, il signe huit fontaines dans le parc de Fontainebleau. Sa compétence, son habileté, ses dons inventifs lui valent la charge, en 1610, d'Organisateur des fêtes et réjouissances publiques. Il dirige avec son frère Alexandre et l'architecte du Louvre, Métezeau (36), les préparatifs de l'Entrée de la Reine à Paris. Puis, tout à coup, il se révèle décorateur et *machiniste.* C'est, cette même année 1610, *Le Triomphe de Mercure,* au Louvre. En 1615, le somptueux et merveilleux *Triomphe de Minerve* pour le mariage de Madame (37), au Petit-Bourbon, dont nous avons longuement parlé plus haut (fig. 6). En 1617, *La Délivrance de Renaud,* au Louvre, avec manœuvre d'une *plaque tournante,* la première connue au théâtre (fig. 7). En 1619, *Le Ballet de Tancrède et de la Forest enchantée.* En 1626, un *Ballet à l'Hôtel de Ville* pour le Carnaval, sur Ordre du Roi (38).

L'hydraulicien et ingénieur des Eaux et constructeur de Fontaines Francini est devenu grand machiniste, précurseur du grand Torelli, auquel on attribue, à tort, comme on le voit, l'introduction dans notre pays de la grande mise en scène d'opéra à machines, avec sa *Finta Pazza* en 1645.

Cette brusque fonction de Francini semble curieuse et il serait intéressant de découvrir par quelle préparation Francini a pu se manifester tout à coup comme grand machiniste.

Parti trop tôt d'Italie pour avoir connu Torelli, il a très certainement travaillé avec le maître de ce dernier, Sabbattini, le grand architecte et machiniste du théâtre de Pesaro (39).

Il a très sûrement travaillé avec Scamozzi (40), à Vicence, dont il a étudié les perspectives à la Vitruve et à la Palladio, les mises en scène de *l'Edipo,* au Théâtre

---

(35) V. Lettres patentes des 5 et 26 mars, signées de Henri IV. (Archives Nationales.)

(36) Métezeau restaura et aménagea également le Petit-Bourbon.

(37) Avec ballets et machines.

(38) Voir Félibien, *Histoire de la Ville de Paris,* t. 2, p. 1332.

(39) Sabbattini (1567 ou 1574-1654), auteur de la remarquable *Pratica di fabricar scene e machina dei Teatri,* tableau précis de la machinerie italienne en 1637. Il ne semble pas que quelque théorie hydraulique y ait servi de base. L'extrême ingéniosité des machines repose bien plutôt, avec une charpente précise et bien calculée, sur une mécanique inventive, quasi-particulière à chaque mouvement de scène, à chaque besoin de l'action. Postérieure de plus de vingt ans à la machine compliquée d'Alcotti, celle de Sabbattini semble plus simple, synthétisée. On y trouve cependant nombre de similitudes de mécanismes, de « trucs ». Nous ne voulons d'ailleurs rien ajouter ici sur l'œuvre de Sabbattini, mise si remarquablement en lumière par Louis Jouvet, dans l'édition-traduction qu'il fit paraître, précédée de sa *Découverte sur Sabbattini,* en 1942, à Neuchâtel.

(40) Scamozzi (1552-1616), ingénieur hydraulicien, architecte de Vicence, termine le théâtre olympique de Palladio, construit dans le même esprit que celui de Sabionetta. Auteur à vingt-deux ans d'un traité: *De teatri e delle scene* et, en 1615, *Idea dell' architectura Universale.*

Olympique, et d'autres spectacles au théâtre de Sabionetta (41), peut-être même a-t-il été son élève et collaborateur. Mais de ce célèbre architecte, Francini, malgré l'immense profit qu'il dut en tirer, n'a pu guère apprendre les secrets et les théories de la grande machinerie à transformations. Ce serait beaucoup plus des Parigi, à Florence (42) ou d'Aleotti à Ferrare et Parme, qu'il en aurait connu les principes. Avec Sabbattini (43) et Scamozzi, ce sont de grands spectacles, mais à mise en scène quasi-fixe; avec Parigi, et surtout Aleotti (44), c'est la grande représentation théâtrale, à décors successifs, aux transformations mobiles, rapides, automatiques, à grand mouvement.

Or ces derniers ne se sont surtout manifestés grands machinistes qu'après le départ de Francini à Paris. N'y aurait-il pas lieu de croire que Francini soit retourné en Italie, par ordre de Marie de Médicis, pour s'initier aux splendeurs théâtrales de Florence (*Fête de l'Arno, La Dafné...* de Rinuccini [1608]), toutes deux montées par Giulio Parigi, ou à Ferrare, auprès d'Aleotti, et en rapporter les moyens de représentation à Paris. Cette même Reine avait bien envoyé Métezeau, l'architecte du Louvre, en 1611, pour relever les plans du Palais Pitti et les appliquer à quelques salles de ses appartements à Paris (45).

Après ses grands triomphes spectaculaires du Petit-Bourbon et un dernier bal organisé par lui à l'Hôtel de Ville en 1626, Francini abandonne ses fonctions de machiniste. A la vérité, Louis XIII préférait aux grands spectacles des bals intimes et dansait le plus souvent au Louvre, ou à l'Hôtel de Richelieu (Palais-Cardinal), chez M. de La Meilleraye (Arsenal) ou chez Monsieur (Petit-Luxembourg), après ou avant des spectacles montés à l'impromptu, sans décors multiples et sans machinerie. Francini retourne à ses Eaux et Fontaines, canalise, sur ordre du Roy, les eaux de la Bièvre pour les diriger sur Versailles, en passant par l'étang du Val; répare ou améliore les grottes de Saint-Germain, lieu où il finira ses jours en 1651.

---

(41) L'inauguration eut lieu en 1588. Plans et croquis à la plume sont conservés aux Estampes de la Galerie des Offices à Florence. Carton Scamozzi (pl. 191 a).

(42) Parigi (Giulio), célèbre décorateur, machiniste, ingénieur florentin. Auteur de l'*Argonautica...* sur l'Arno (1608) pour les noces de Cosimo II et Marie-Madeleine d'Autriche [avec la nef d'Atalante, conduite par Diane]. *La Liberazione di Tirreno* (1617), *Soliman*, trag. de Bonarelli (1619), *La Battaglia fra Tessitori, Tintori, fête sur l'Arno* (1619) et *Le Nozze degli Dei, favola* (1637).

(43) Les grands spectacles à machines de Sabbattini ne se manifesteront qu'en 1637, au Teatro del Sole, à Pesaro.

(44) Aleotti (voir p. 10, note).

(45) Lettre de Marie de Médicis à la grande-duchesse Christine (6-13 oct. 1611), elle envoie l'architecte Métezeau lever les plans du Palais Pitti... [Arc. di Stato, Firenze : Lettres françaises de Marie de Médicis, Louis XIII, Anne d'Autriche (v. p. 19, note 3) 1610-1613 ms. 5953.]

Giacomo Torelli, son successeur, « Il Grande Stregone », le grand magicien, comme on l'appelait alors tant en France qu'en Italie, arrive à Paris en 1645, sur un appel de Mazarin.

On s'étonne qu'un tel homme, mathématicien, peintre, architecte, poète, ingénieur, mécanicien, hydraulicien, en son art un homme de génie, qui a dépassé de loin ses devanciers et ne sera jamais surpassé depuis, n'ait inspiré quelque technicien français, ni provoqué quelque étude approfondie par un homme de théâtre (46). Seuls, Mlle Duportal, dans son étude sur *le Livre à figures en* 1705 (47) et Henri Prunières, dans son ouvrage *l'Opéra italien en France avant Lully* (48) y consacrent des pages précieuses, mais qui traitent seulement de son séjour et de ses spectacles à Paris. Toute sa formation italienne, ses écoles, ses théories (sauf son champ d'activité entre 1641 et 1645, à Venise) restent presque totalement inconnues.

On sait qu'il fut l'élève de Sabbattini, l'architecte de Pesaro, l'auteur de la *Pratica.* Mais son œuvre n'est-elle pas pour le moins autant apparentée avec celle des Parigi (49) de Florence, d'Aleotti de Ferrare, et plus encore de Giutti de Parme ?

Ne retrouve-t-on pas dans les spectacles italiens de Torelli à Venise, *La Finta Pazza* (1641), *Bellerofonte* (1642) (50), *Venere Gelose* (51) (même date), *Polisso et Niso* (1644), une similitude de mise en scène, d'apparitions, d'envols, de dei ex machina, avec les *Nozze degli Dei,* de Giulio Parigi (1637), pour ne citer que celle-là, où, dans la fameuse scène finale « di tutto coelo », une cinquantaine de dieux et de déesses, dans des chars ou sur des chevaux ailés, apparaissaient entourés de nuées ? Ne retrouve-t-on pas chez Torelli une affinité avec la représentation inaugurale du théâtre Farnèse, inventée par Giutti (1628), avec le fameux *Regatta,* dont l'ingéniosité semble dépasser tout ce qui avait été exécuté jusque-là. Qu'on nous permette

---

(46) Sur lui dans la Thieme, nous avons relevé une vingtaine d'ouvrages, dont treize italiens, quatre allemands, trois articles de revue français sur Giac. Torelli (Arc. del Vaticano) et des références concernant des manuscrits conservés à Fano à la Bibl. Federiciana.

(47) Revue bibliothèques XIII. Paris, 1913 (pp. 315-317).

(48) Premières (*op. cit.*).

(49) Voir note sur Parigi (Giulio).

(50) Dédiée à Ferdinand II de Toscane, la représentation de *Bellerofonte,* avec les innovations prodigieuses de Torelli, fit merveille. [Réf. Galvani, Teatri musicali di Venezia.]

(51) Dans la *Venere Gelose,* représentée au Carnaval de Venise en 1643, dédiée au Card. Barberini, au deuxième acte, la place du Palais ne comporte pas moins de 48 châssis. [Apparati scenici per el teatro Novissimo de Venctia (1644), machines et scènes de l'invention de J. Torelli, grav. par Aveline à Paris (v. relation dans la Ms. Du Tralage (T. IV) Ars. Ms. 6544.] Un autre ex. impr. des Apparati existe à la Bibl. Marciana, sous la signature de Bisaccioni (Maiolino), avec 11 pl.

Fig. 5 - Aleotti. Escaliers aménagés pour amener des cintres des personnages à des hauteurs diverses des portants et sur la scène même. — *(Arch. de Parme)*

Fig. 6 - Aleotti. Appareil porteur de 54 personnages assis, entourant une divinité et disparaissant avec elle (celle-ci a sa propre machinerie). — *(Arch. de Parme)*

Pl. XV

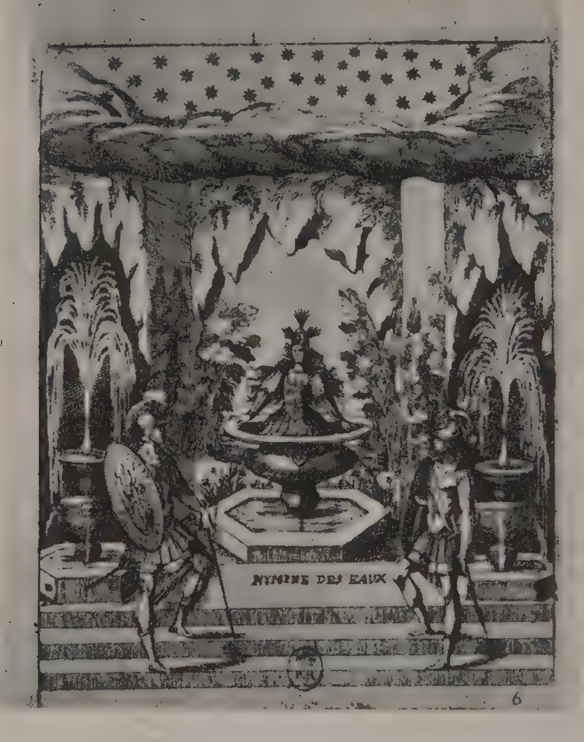


Fig. 7 - Tomaso Francini. *La délivrance de Renaud* 2e décoration : une grotte. Au Centre, la plaque tournante (utilisée pour la première fois en France) imaginée par T. Francini pour transformer rapidement le milieu de la scène *(Bibl. Nationale Cab. Est.)* *Photo Rigal.*

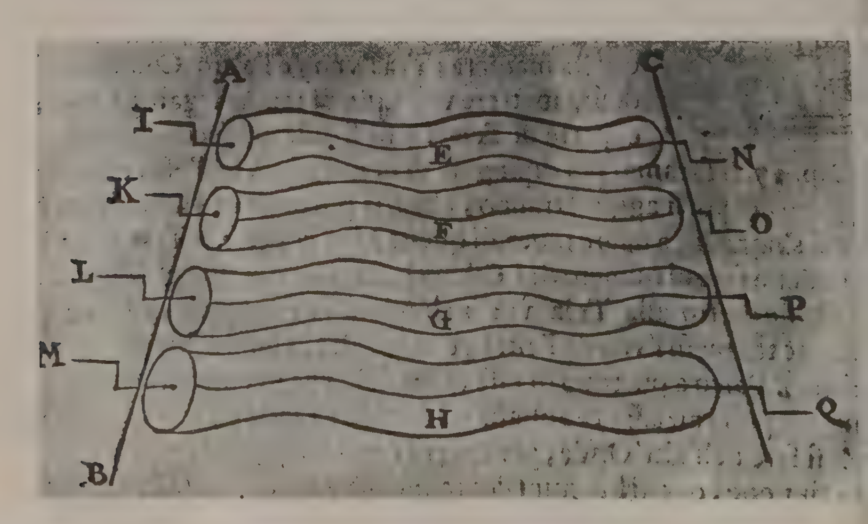


Fig. 8 - Sabbattini. Appareil pour figurer une mer houleuse

Pl. XVI

de revenir en arrière et de donner ici quelques détails de cette machinerie.

... Tandis qu'un spectacle allégorique *Le Triomphe de Neptune* (52), avec intermèdes et ballets se jouaient sur la scène, avec décors et changements à vue nombreux, mus par une machinerie savamment minutée, la « Régate » fut mise en marche, à l'aide de 21 machines.

Le 19e intermède, l'*Entrée de Neptune,* fut le clou de la soirée. Aux sons harmonieux des orgues, le dieu, tout à coup, sortit des eaux, entouré de tritons chantants, et la mer (l'eau de la Parme aspirée par lesdites 21 machines) submergea graduellement la Naumachie, augmentant toujours de volume, jusqu'à ce que les flots montèrent jusqu'aux gradins des spectateurs. Alors les six portes de l'orchestre s'ouvrirent, laissant le passage à six monstres marins et à de petites îles, sur lesquelles des guerriers se mirent à combattre les uns contre les autres, puis, à un signal donné, disparurent et les flots avec eux. Tout le théâtre redevint sec.

Les dieux sur la scène du théâtre remontèrent aux cieux, souhaitant bonheur aux jeunes époux pendant que le Désordre était repoussé dans l'abîme... La fête avait été organisée par Giutti pour les noces du duc de Parme, Odoardo, avec Marguerite de Toscane, fille de Cosimo. Carrick (53), auteur de cette relation, dit qu'il a trouvé des documents expliquant le mécanisme del Regatto. L'eau, un jour auparavant, avait été pompée dans de grands réservoirs de fer, placés sous la scène et, à un signal donné, lancée dans l'auditorium à la hauteur d'environ deux pieds; le fond de théâtre avait été prudemment recouvert auparavant de lattes de cuir. Quand les monstres apparurent, ils semblaient flotter sur l'eau. A côté du théâtre, un autre réservoir avait été dressé pour aspirer, refouler, aspirer encore (pour former des vagues) (54), refouler, enfin d'un seul coup de pompe aspirer le tout quand le combat naval avait pris fin.

Toute la machinerie, sur les plans et les dessins d'Aleotti, avait été exécutée par Giutti, ainsi que les îles et les monstres marins (55). Le même Carrick, cité plus haut, émet l'hypothèse que la machinerie était actionnée par des marins vénitiens, envoyés par Torelli.

---

(52) Texte de Claudio Archellini, musique de Monteverdi. Décors de Luca Redi et Carlo Rainaldi, Machines, iles, monstres, de Giutti.

(53) Carrick, *Th. Arts monthly*, 1933 (p. 203-204).

(54) Les vagues étaient réalisées par des rouleaux en bois, taillés en spirales, comme certaines colonnes d'églises de la Renaissance, tournant doucement sur eux-mêmes et donnant très exactement l'illusion du mouvement des flots.

(55) Les plans et dessins d'Aleotti sont conservés aux Archives de Parme. Nous avons compté 16 pl. originales de sa main, plus de nombreux autres projets, sans doute réalisés, d'une diversité et d'une ingéniosité étonnantes pour l'époque.

Cette longue parenthèse de la description de la machinerie de la *Regatta*, n'était que pour confirmer notre hypothèse, renforcée par celle de Carrick, d'une collaboration et amitié de Torelli et Giutti, avant les grands spectacles de Torelli à Venise.

Donc génial aboutissement d'une phalange de machinistes illustres (56), Torelli arrive à Paris, avec le bagage déjà considérable de ses activités vénitiennes.

Il monte aussitôt, au Petit-Bourbon et au Palais-Royal, les *opéras* à grand spectacle que l'on sait : *La Finta Pazza* (déjà donnée à Venise en 1641), remaniée dans des décors nouveaux (celui du Pont-Neuf par exemple), jouée avec la troupe italienne de G. Bianchi (14 décembre 1645). *L'Orfeo*, au Palais-Royal (Mardi Gras, 5 mars 1647), où le grand magicien voulut se surpasser et multiplier ses machines. La salle de Mirame étant trop exiguë, Mazarin en fit démolir les côtés pour agrandir la scène. Renouvelant ses trucs prodigieux du Teatro Novissimo de Venise, Torelli, devant un public émerveillé et délirant d'enthousiasme, fit, d'un seul coup de levier, disparaître, reparaître, se transformer personnages et décors les plus divers et les plus compliqués.

L'Orfeo eut un tel retentissement que les échos en parvinrent jusqu'à Rome. Nous avons eu la bonne fortune de découvrir dans un dossier des Arch. del Vaticano, « *Lettere Mons. Nunc. Francia,* 1647 », une relation enthousiaste de la soirée par le Nonce, adressée au Cardinal secrétaire d'Etat à Rome. Son Eminence ne craint pas d'exprimer par trois fois dans les lettres : du 8 mars, l'ensorcellement produit par les machines de Torelli et la beauté de *L'Orfeo*..., en présence des reines de France et d'Angleterre (Henriette), du Prince de Galles (plus tard Charles II), des princes, de Mademoiselle d'Orléans (lesquels prirent part aux Ballets); autre lettre du 26 avril, nouvelle représentation avant le départ d'Anne Barberini à Rome; enfin dans celle du 10 mai, le spectacle redonné en présence de l'ambassadeur du Danemark et du Comte de Guise (57).

Les décors, qui avaient tant plu, et les musiciens, que le public ne savait assez louer, furent transportés au Petit-Bourbon pour servir aux représentations de l'*Andromède*,

---

(56) Pour n'en citer que quelques-uns, dont nous n'avons pas eu à parler, Buontalenti, à Florence; Tacca, l'auteur de *Hypermestra*, à Florence; Profondévalle, à Milan; G. et Alf. Parigi; Baccio del Bianco (1604-1657) pour les machines, les chars, les artifices. Serlio, Vitruve, Palladio pour la perspective, sont avec Sabbatini, Aleotti, Giutti, Jones, Schioppi, Balbi, le Bernin et bien d'autres moins connus, les illustres maîtres de Torelli.

(57) Arc. del Vaticano, Reg. 95, 8 mars, fol. 108; 26 avril, fol. 167 vo; 10 mai, 183 vo. 1647. Il y est parlé de neuf machines, nombreux instruments et personnages. Il semble que l'*Orfeo* ait été joué trois fois devant la Cour et redonné trois fois encore.

de P. Corneille, le 18 janvier 1650 (58), dont Torelli assuma l'exécution. Quelques mois après, le 16 avril 1654, ce furent les *Noces de Thétys et Pélée*, au Petit-Bourbon, avec ballet, que le jeune Roy dansa jusqu'à dix fois dans le mois (il y représentait un Courtisan), le texte était de Benserade, les machines de Torelli. Enfin, Torelli monte en 1658 (le 20 mars), *La Rosaura, impératrice de Constantinople*, également au Petit-Bourbon, avec la troupe de Trivelin, mandée tout exprès par Mazarin, féerie à grand spectacle qui semble clore l'activité du grand Torelli à Paris (fig. 9 et 10).

Alors en pleine gloire, après avoir monté, et avec quel succès, les spectacles que nous venons d'énumérer, Torelli est écarté par Mazarin, qui lui préfère un autre ingénieur machiniste, architecte italien, Gaspare Vigarani de Modène. Il le fait chercher, ainsi que ses deux fils, par l'Abbé Ercole Manzièri, Ministre de Modène à Paris (juin 1659).

Le mariage de Louis XIV approchait — les fêtes, qui allaient se dérouler nécessitaient un cadre digne d'elles — Mazarin entendit doter Paris d'un théâtre gigantesque où pourraient se donner des représentations à grand spectacle et à machines multiples — dignes des grands opéras italiens, que Torelli avait si magnifiquement introduits en France.

Pourquoi Torelli n'a-t-il pas été chargé de cette entreprise ? Mazarin allégua que Torelli, machiniste et décorateur incomparable, n'était pas un architecte au sens complet du mot, qu'il n'avait construit que des scènes provisoires, alors que Vigarani s'était rendu célèbre par l'édification des théâtres de Mantoue et de Modène. Torelli n'avait-il pas aménagé pour les grands spectacles le Novissimo Teatro, à Venise ? Ne se montrera-t-il pas, dans la suite, un maître architecte en construisant le Théâtre de la Fortune à Fano ? Son talent génial ne portait-il pas plutôt ombrage à trop d'ambitieux, essaimés auprès du Cardinal, de talents avides d'emplois et de places de premier plan ? A un Lully, très certainement hostile à ces grandes féeries dont le ravissement spectaculaire l'emportait sur le musical ?

Quoi qu'il en soit, Vigarani, appelé, arrive en juin 1660. En octobre, la salle du Petit-Bourbon est démolie pour permettre la construction de la colonnade du Louvre. Vigarani fait brûler les machines et décors de Torelli et commence les plans du théâtre des Tuileries.

Sur les trois Vigarani, Gaspare, Carlo et Lodovico, derniers machinistes venus en France au XVII[e] siècle, nous

---

(58) Nous avons omis de dire que la *Finta Pazza* avait été gravée par G. Torelli lui-même (1645). L'*Orfeo* le fut par F. Chauveau, comme l'*Andromède* (1654).

n'ajouterons rien aux savantes recherches de M.G. Rouchès, parues en 1913 (59).

L'introduction nous renseigne sur la vie italienne des trois architectes et leur formation avant leur arrivée à Paris. Leurs nombreuses lettres de Paris au Duc de Modène, au Cardinal Rinaldo, ou à la Duchesse, offrent de précieuses indications sur les multiples événements quasi-journaliers de la Cour de Louis XIV, les compétitions et ambitions de chacun, l'érection du *Théâtre des Machines* (Th. des Tuileries), son quasi-échec, parce que conçu trop grand. Pourtant « *sa belle machinerie portant toute la Maison royale et pour le moins soixante personnes à la fois,* (*excita*) *autant d'étonnement de la facilité de ceux qui le permirent que l'admiration de l'assurance de l'entrepreneur et de la beauté de l'ouvrage* » (60). La scène était immense : 46 m de long sur 20 m 60 de large et 17 m de hauteur; dans la mansarde, les machines pour les vols et les gloires occupaient 6 m 66 de haut. Le dessous de la scène, destiné aux machines infernales, était profond de 16 pieds (5 m 28) — la salle pouvait contenir 5 à 6 000 personnes.

Après les discussions et les obstacles que Gaspare eut à subir, le théâtre ne fut pas prêt pour le mariage du Roi — ce ne fut qu'en 1662 qu'on l'inaugura avec l'*Ercole Amante,* spectacle fastueux, mais troublé par le bruit des machines (les décors étaient encore de G. Torelli).

Rentré en Italie en juin, Gaspare, pris par de nouveaux travaux d'architecture, ne revint pas en France. Il mourut en janvier 1663. Dès le 10 août suivant, *Carlo* retourne à Paris où il ne tarde pas à se distinguer comme « *Intendant des machines et plaisyrs du Roi, inventeur et conducteur des machines, intendant des machines des théâtres, ballets et fêtes royales* (61)... *comme tel, il organise les festes de Versailles, dites les* Plaisirs de l'Isle Enchantée » (fig. 11). Puis celles de 1668 avec le *Georges Dandin,* de Molière, pour lequel Carlo avait construit un véritable *théâtre* en planches, près de l'Allée du Roy (62). Enfin, en 1674, *Alceste, Les Amours de Bacchus,* l'*Iphigénie,* de Racine, et *Le Malade imaginaire,* dont les illuminations constituèrent un triomphe pour C. Vigarani.

Associé avec Lully pour fonder le premier Opéra, dans

---

(59) *Inventaire des Lettres et Papiers manuscrits de G., C. et L. Vigarani,* conservés aux Archives d'Etat de Modène (1634-1684). Paris, H. Champion, 1913.

(60) Abbé de Pure, *Idée des spectacles anciens et modernes.* Paris, 1668 (p. 313). Il semble que G. Vigarani ait voulu surpasser en dimensions tout ce qui avait été exécuté avant lui et faire oublier les spectacles inoubliables de ses devanciers. A tout bien étudier, il n'a apporté aucune invention nouvelle, ni la mesure, ni la précision d'un Torelli. —

(61) Jal, *Dictionnaire biographique.* Paris, 1867 (p. 1267).

(62) Rouchès (G.), *op. cit.*



Fig. 9 - Giacomo Torelli. Décor d'*Andromède* de Pierre Corneille, 16 janvier 1650 au Petit Bourbon. Délivrance d'Andromède par Persée descendant des cintres sur un cheval ailé

Fig. 19 - Giacomo Torelli. Décor final du ballet royal *Les noces de Thétys et Pélée* (Petit Bourbon, avril 1654). Comparer le système de Torelli avec celui des gradins (Fig. 5) de l'apothéose (Fig. 3) et des personnages (Fig. 6) des machineries d'Aleotti. *Photo Rigal.*



Fig. 11 - Carlo Vigarani. Décor et projet de gloires dans le parc de Versailles pour le ballet de la première journée des *Plaisirs de l'Isle Enchantée*, 7 mai 1664, (Fig. finale)

(Arch. de l'Opéra, Est.)

Pl. XVIII

le Jeu de Paume du Bel-Air (rue de Vaugirard, sur l'emplacement de l'Ecole Primaire actuelle), Vigarani exécute les machines et les décors pour le spectacle inaugural. Il semble alors s'éloigner de Paris et rechercher à Saint-Germain quelque occupation auprès de la scène qu'il avait construite en 1669.

Nous ne terminerons pas ces quelques notes de nos recherches sur les machinistes italiens, venus en France, sans conclure que notre mission en Italie — hélas ! trop rapide (63) — a soulevé pour nous nombre de problèmes à résoudre ultérieurement, mais aussi éclairé vivement des points obscurs de l'activité des décorateurs architectes de la fin du XVIe siècle.

Nous avons essayé de débrouiller leurs diverses écoles, insisté sur leur formation d'ingénieur et d'hydraulicien, fait sortir de l'ombre — pour nous autres outre-monts — un Giutti, un Aleotti, d'une importance capitale dans la science de la mécanique et l'art de la machinerie.

Nous avons précisé le double rôle de Tomaso Francini à la Cour de France, dont celui de machiniste, assez méconnu, qui méritait d'être mis en lumière en fonction de l'hydraulicien.

Nos recherches dans les Archives ont permis la constatation, assez émouvante, d'échanges et de voyages d'artistes français et italiens : 1° d'appels à la Cour de France d'ingénieurs d'outre-monts : architectes, machinistes, organisateurs de fêtes royales célèbres, depuis Baltassarino Belgiojoso jusqu'à l'introducteur, Torelli, du genre « opéra » à grand spectacle; 2° de voyages d'études en France de maîtres italiens, du grand Palladio, l'architecte célèbre de Vicence et du Teatro Olimpico, de réputation mondiale, lequel à Nîmes, en 1552, rapporta maints croquis qui complètent ses connaissances de l'antiquité romaine; de Scamozzi, son non moins célèbre élève, lequel partit, comme Francini, de Venise, mais un an plus tard (1600), à la suite d'Ambassadeurs et du Sénateur P. Cuodo, parcourt Paris, s'émerveille de l'Abbaye de Saint-Denis, de la Sainte-Chapelle et d'autres églises, passe à Dormans, Châlons, Toul, Nancy (qui lui laisse une forte impression), début d'un grand itinéraire en Bavière, en Autriche, en Moravie, en Angleterre... Le récit de ses pérégrinations, manuscrit que possède actuellement le Comte Arnaldo Giacomo Tornieri, de Vicence, donne les dates exactes avec les croquis par Scamozzi au cours de son voyage (64). Voyage d'études de

---

(63) Elle ne fut que de vingt et un jours.

(64) [Arc. di Stato, Venezia, IF 223.] *Sommario del Viaggio fatta da Parigi, sino in Italia, per la via de Nancy l'anno* 1600. De larges extraits sont donnés

Français en Italie : l'envoi par Marie de Médicis du grand architecte du Louvre, Métezeau, pour relever les plans du Palais Pitti (65), le passage de Montaigne à la Villa d'Este..., pour ne citer que ceux-là.

En résumé un échange très étroit, entre les deux pays, d'activités dans tous les domaines. Il serait utile d'en poursuivre les recherches et d'en préciser les réactions.

MADELEINE HORN-MONVAL.



dans *Della vita e delle opera dell'arc.* Vinc. Scamozzi, Commentario. Treviso, tip. Andreola, 1857. *Vita de Scamozzi,* Venise, 1770. [Bibl. Est Modena.] Nous espérons pouvoir les publier un jour.

(65) Voir note sur la lettre de M. de Médicis à Christine de Suède.

NOTES SUR QUATRE COMÉDIENS DE L'ILLUSTRE THÉATRE

La troupe de l'Illustre Théâtre, constituée par acte notarié du 30 juin 1643, comprenait dix comédiens associés, cités dans l'ordre suivant :

Denis Beys, Germain Clérin, J.-B. Poquelin, Joseph Béjart, Nicolas Bonenfant, Georges Pinel, Madeleine Béjart, Madeleine Malingre, Catherine des Urlis et Geneviève Béjart.

Les trois membres de la famille Béjart et Molière, on le sait, restèrent liés pendant la période des tournées en province.

Denis Beys (1) et Madeleine Malingre semblent avoir limité à la brève destinée de l'Illustre Théâtre parisien leur carrière théâtrale. Il n'en est pas de même des quatre autres, qui furent des comédiens professionnels et sur lesquels je suis à même de fournir les renseignements suivants :

Germain Clérin, dit Villabé.

Germain Clérin, dit Villabé, après son passage à l'Illustre Théâtre, appartint en 1651-1652 à la troupe du prince d'Orange (2). Il passe ensuite au théâtre du Marais, avec lequel il est à Nantes en mai-juin 1654 (3). Il devient ensuite chef de la troupe de S.A.R. Gaston d'Orléans, où il joue les premiers rôles (4).

Georges Pinel, dit La Couture.

Georges Pinel, dit La Couture, emprunta, on le sait, en 1641 et 1643, diverses sommes d'argent au père de Molière (5). C'est le maître d'écriture du jeune Poquelin, dont parle Perrault (6). Après son passage à l'Illustre Théâtre, on le retrouve à Lyon, en mars et décembre 1649, dans la troupe du duc d'Orléans (7). Deux ans plus tard, à Paris, où il demeurait rue des Capucines-du-Marais, il constituait, sous le nom de La Couture, une troupe nouvelle « pour faire la comédie pendant un an dans les villes et bourgs du royaume et même hors du royaume ». Cette troupe comprend notamment : La Couture, Rochefort, Croisac, Serdin, Mlle Serdin, Mme Bidault, de Lille, Mlle de Lille (8).

Toujours chef de troupe, La Couture est à Nantes en 1656-1657 (9).

(1) Un acte de décembre 1645 concernant l'Illustre Théâtre (R.H.T., 1953, IV, 286-287), cite un *Denis* Béjart, dit La Bordery. On ne trouve nulle autre trace de ce Denis Béjart. N'y aurait-il pas confusion dans l'acte avec *Denis* Beys, ou une mauvaise lecture ?

(2) Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles*, 1923, pp. 49-50; Fransen, *Les Comédiens français en Hollande*, 1925, p. 90.

(3) Destranges, *Théâtre à Nantes*, p. 28; *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1952, IV, 247.

(4) Acte d'association du 24 mars 1656, Minutier central, LXXXI, 63.

(5) Soulié, *Recherches sur Molière*, 1863, p. 35.

(6) *Les Hommes illustres*, 1696, I, 79.

(7) Soulié, *Rapport sur des recherches relatives à la vie de Molière*, *Archives des missions scientifiques et littéraires*, 1864, I, 489.

(8) Acte d'association du 6 mars 1651; Minutier central, LXXXIII, 144.

(9) Destranges, *loc. cit.*, p. 29.

Il entre ensuite dans la troupe de Philandre, constituée à La Rochelle le 17 novembre 1659 (10). Un peu plus tard, il constitue une nouvelle troupe « pour jouer la comédie à Bruxelles », où il aura la direction des rôles, « sauf pour le comique que le sieur de La Plesse jouera » (11). Cette troupe comprend: La Couture, chef de troupe, Beauchamps, Mlle Beauchamps, Jean, Charles et Marie Biet, leurs enfants, Boncourt, La Plesse. C'est peut-être cette troupe qui, sous le titre de « troupe de la Reine de France », a joué « à Paris, Lyon, Rouen, Grenoble et Bordeaux » et avec laquelle La Couture est à Amiens le 28 décembre 1662 (12).

Enfin, La Couture entre dans la troupe formée à Abbeville, le 5 avril 1664, par son compagnon La Plesse (13).

Nicolas Bonenfant.

Le jeune clerc de procureur qui, sous son nom patronymique de Nicolas Bonenfant, entra en 1643 dans la troupe de l'Illustre Théâtre, dont il ne faisait plus partie en 1645, continua sa carrière théâtrale sous le nom de théâtre de sieur de Croisac.

Demeurant rue Saint-Séverin, il entre dans la troupe de Georges Pinel, dit La Couture — lui aussi ancien associé de l'Illustre Théâtre — le 6 mars 1651 (14), puis, le 24 octobre de la même année, dans la troupe de Charles Brasseur, dit Du Clos, où il joue les premiers rôles d'amoureux (15). On le retrouve, en 1658, gagiste à deux livres par jour dans la troupe de Molière qui le congédie à Pâques 1659, ainsi que nous l'apprend le registre de La Grange. Croisac ne se décourage pas; le 15 mars 1663, il constitue à son tour une troupe dont font partie Préval, Claude de Froissant, dit d'Orgemont, Mlle d'Orville, Mlle d'Aubigny, Mlle Hincelin (16). Croisac a fait représenter, vers 1653, *Méliane,* adaptation de la *Celiane* de Rotrou (17).

Catherine des Urlis.

Catherine des Urlis, fille d'Estienne des Urlis, commis au greffe du conseil privé du roi et de Françoise Lesguillon (18), était la sœur de Jean des Urlis, comédien du Marais, puis du roi d'Angleterre, de Madeleine des Urlis, qui épousa le comédien Rochefort, et d'Etiennette des Urlis, qui épousa Brécourt.

Catherine, née vers 1627, après son début dans la troupe de Molière, entre dans la troupe de son beau-frère Rochefort; le 29 septembre 1654, à Fontenay-le-Comte, elle est marraine d'un fils de Rochefort (19). Elle appartient ensuite au théâtre du Marais (20) qu'elle quitte en 1673. Elle meurt à Paris le 2 janvier 1679 (21).

GEORGES MONGRÉDIEN.

(10) *Revue d'Histoire du Théâtre,* 1948-1949, p. 159.
(11) Acte d'association du 6 mars 1662, Minutier central, LII, 60.
(12) *Revue d'Histoire du Théâtre,* 1948-1949, p. 275.
(13) Soulié, *Recherches sur Molière,* 1863, p. 211.
(14) Minutier central, LXXXIII, 144.
(15) Minutier central, LXXXI, 54.
(16) Minutier central, XLII, 153.
(17) Lancaster, *History,* III, 366.
(18) *Moliériste,* V, 240-241.
(19) Clouzot, *Le Théâtre en Poitou,* 344.
(20) Acte du 9 février 1699, Minutier central, X, 144.
(21) Jal, *Dictionnaire,* 278.

LA MONTANSIER A BRUXELLES EN 1793

La célèbre artiste bayonnaise, première directrice en 1777, à Versailles, d'un théâtre qui existe toujours, porte son nom et que nous connaissons bien, a joui d'une telle longévité (née en 1730, elle mourut en 1820) que celle-ci lui permit d'affronter les changements de régime qui tissent quatre vingt-dix années de l'histoire de France.

En 1792, elle était déjà venue avec sa troupe en Belgique, à la suite de l'armée de Dumouriez, vainqueur à Jemmapes (1).

En février 1793, elle est à Bruxelles, témoin ce très curieux et très rare prospectus (ou affichette) de 0,21×0,16 *reposant dans les archives de l'Hôtel de Ville de Bruxelles et dont ci-après le texte « in extenso » :*

Les Comédiens de la République Française,
sous la Direction de la citoyenne Montansier,
réunis aux Comédiens de la République Belgique
donneront aujourd'hui vendredi 15 février 1793
par abonnement suspendu,

PAUL ET VIRGINIE

Opéra en 3 actes de Kreutzer, orné de tout son spectacle, précédé des

DEUX ARLEQUINS JUMEAUX

Comédie en un acte de Florian.

Acteurs et actrices, le (sic) citoyennes Mees, Boquet, St-Vair, Bertheas, Bourneuf, les citoyens Duquesnoy, Mees, Bergamin, Dusauzin, Calais, Dublin, Crétu, Bursay, Maréchal, Pierson, etc.

En attendant « La liberté reconquise », comédie nouvelle en 5 actes, et « Les rigueurs du cloître », opéra nouveau.

On prendra aux premières loges six livres en espèces ou sept livres dix sols en assignats, aux secondes loges et parquet trois livres en espèces ou quatre livres dix sols en assignats, aux loges d'amphithéâtre trois escalins en espèces ou 50 sols en assignats, au parterre deux escalins en espèces ou quarante sols en assignats, au quatrième rang un escalin en espèce ou 20 sols en assignats.

Le public est prévenu que pour obvier aux abus qui arrivent journellement, le billet une fois pris au bureau on n'en rendra pas la valeur.

Les personnes qui désireront louer des loges s'adresseront chez Devits, receveur, demeurant dans la rue de la Montagne, dite Berg-Straet n° 31.

On commencera le spectacle à six heures précises.

De l'Imprimerie de J. L. de Boubers, dans la Berg-Straet, où l'on souscrit pour le Journal de Bruxelles qui paraît tous les jours. On y trouve « Les Victimes cloitrées » et Mélanie, Charles IX, Tragédie (sic).

⁂

On remarquera que le théâtre n'est pas cité. Il est vraisemblable qu'il s'agissait en l'occurrence du Théâtre de la Monnaie, le seul conditionné à l'époque pour assurer une représentation valable d'opéra.

Maurice DEFLANDRE,
Membre de l'Association des Ecrivains Belges.

---

(1) Voir notre article: *La Montansier et la bataille de Jemmapes* in revue *Le Thyrse* du 1er septembre 1952.

NOS EMISSIONS
"PRESTIGE DU THÉATRE"

SAISON 1956-1957 (Suite)

II

LES DEUX CORNEILLE ET LEUR TEMPS

25 décembre - 22 mai 1957
(suite et fin)

Le Comédien : Julien Bertheau, *sociétaire de la Comédie Française* Daniel Sorano.

Le Comédien : Julien Bertheau, Daniel Sorano.

Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel.

L'installation des Corneille à Paris (Eté 1664) - Les deux *Bérénice* - Et Thomas? - « Un excès de Tendresse » - *Suréna* ou l'adieu à la vie - Conclusion : Réussite et génie.

Ont participé à ces émissions : Mmes Thérèse Marney, Geneviève Martinet et Denise Noël, *de la Comédie Française.* MM. Julien Bertheau, *de la Comédie Française,* Alain Carel, Paul-Emile Deiber, *sociétaire de la Comédie Française,* Yves Gasc, Alain Nobis.

Texte de Léon Chancerel.

III

MESSAGE DE SHAKESPEARE ET DU THÉATRE ELIZABETHAIN

(8 avril)

En visite : Jean-Louis Barrault.

Texte de Jean-Louis Barrault et Léon Chancerel.

IV

HISTOIRE DU THÉATRE AMÉRICAIN

(28 mai - 30 juillet)

La Comédienne : Françoise Christophe.

Le Comédien : Pierre Bertin, Sacha Pitoëff.

Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel.

Avant-propos - « Beginnings ». Les débuts. De la colonisation à l'Indépendance - Les premiers auteurs américains. Du Major Royall Tyller à William Dunlap - Un poète américain, James Nelson Barker, dénonce la dictature puritaine - Du théâtre d'exportation à *la Case de l'Oncle Tom* (1825-1852) - De *La Case de l'Oncle Tom* à *Verts Pâturages.* La Race noire et le Théâtre - De 1888 à 1920 - O'Neill, le poète et son univers - *Le désir sous les ormes* - *Tous les Enfants de Dieu ont des ailes.*

Ont participé à ces émissions : Mlle Dominique Page. MM. Olivier Hussenot, François Perrot.

Texte de Léon Chancerel.

SAISON 1957-1958

I

HOMMAGE A MUSSET

(3 au 24 septembre)

La Comédienne : Françoise Christophe, Eléonore Hirt.
Le Comédien : Jean-Louis Jemma, *de la Comédie Française.*
Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel.

Les Caprices de Marianne - Fantasio - La Quenouille de Barberine ou l'apologie du plagiat - Le Théâtre de la pureté perdue.

En visite : François Chaumette.

Ont participé à ces émission : Mlles Marie-Madeleine Barbulée, Lucienne Letondal. MM. Jacques Charron, *sociétaire de la Comédie Française,* Alain Carel, Pierre Fresnay, Fernand Ledoux.

Texte de Léon Chancerel et Philippe Van Tieghem.

II

PANORAMA DU THÉATRE RUSSE

(à partir du 1er octobre)

La Comédienne : Tania Balachova.
Le Comédien : François Chaumette, *de la Comédie Française.*
Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel.

Les origines païennes du Théâtre russe. L'instinct de la représentation - Les Skomorokhs, l'Eglise et les Tsars - Naissance du Théâtre de Cour. Le Pasteur Grégorii et *la Comédie d'Artaxerxes* - Pierre le Grand. Naissance d'une politique théâtrale - Vers un véritable Théâtre National. D'Elisabeth à Catherine II - Au temps de la Grande Catherine. Volkov, Dimitrevski et Fonvizine - Le Théâtre des Serfs - Notes complémentaires sur le Théâtre des Serfs. Avènement du réalisme théâtral russe - Tchatsky, l'Alceste russe - Griboiédov et *Le Malheur d'avoir trop d'esprit* - L'œuvre dramatique d'Alexandre Pouchkine.

Ont participé à ces émissions : Mlle Yvette Etiévant, Brunot, *Doyen Honoraire de la Comédie Française,* Alain Carel, Olivier Hussenot, Julien Bertheau, *sociétaire de la Comédie Française,* Pierre Mirat, André Thorent.

Avec le concours du Chœur russe de Casablanca, sous la direction d'Eugène Evetz.

Texte de Nina Gourfinkel et Léon Chancerel.



THEATRE FRANÇAIS AU BRESIL

La Compagnie de Mimes Marceau a obtenu un vrai, un très grand succès tant à Rio de Janeiro qu'à São Paulo, les deux capitales du Brésil. Même succès, en septembre, du Théâtre National Populaire de Jean Vilar.

— Ce sont, en général, les succès de Paris qui orientent, plus ou moins bien, les directeurs de théâtre sur le choix des pièces à présenter à leur public, et c'est sur les versions françaises que sont traduites les œuvres d'origine étrangère.

— L'Alliance française de Rio de Janeiro (2.000 élèves) et celle de São Paulo (plus de 3.000) ont, chacune, organisé un groupe de théâtre amateur, la première sous le nom de « Comédiens de l'Orangerie » (à cause de la rue de l'Orangerie, où se trouve le siège du groupe), la seconde sous celui de « Le Strapontin », ce dernier dirigé par Jean-Luc Descaves, fils de l'Administrateur de la Comédie-Française, qui réside au Brésil.

Cette année, les « Comédiens de l'Orangerie » ont représenté : *L'Annonce faite à Marie, Huis-Clos,* de Sartre, et *Jean de la Lune,* de Marcel Achard; « Le Strapontin », de son côté, a présenté : *La P... respectueuse,* de Sartre, *Antigone,* d'Anouilh, et *L'Œuf,* de Félicien Marceau.

L'imposante Maison de France de Rio de Janeiro possède un élégant théâtre de 500 places, muni de tout le matériel le plus moderne; la Maison de France de São Paulo, en voie d'achèvement, pourra bientôt accueillir le même nombre de spectateurs dans sa salle de théâtre.

GEORGES RAEDERS.

L'UNION DES HISTORIENS DU CIRQUE (U.H.C.)

Le Théâtre a ses historiens. Des spécialistes étudient son évolution de tous les points de vue : littéraire, dramatique, social, politique, technique, etc.

Le Cirque, dont les activités se confondent souvent avec le Théâtre dans la première moitié du XIXe siècle, fait figure de parent pauvre, alors que cependant les trois Cirques-Olympiques, qui se succèdent à Paris de 1807 à 1848, se nomment Théâtre du Cirque et jouissent des mêmes privi-

lèges que les établissements dramatiques. Les pantomimes équestres, les mimodrames, les pièces militaires et les féeries ne sont pas autre chose que du théâtre. De nombreux auteurs, Cuvelier de Trie, Augustin Hapdé, Ferdinand Laloue, écrivent pour le Théâtre du Cirque. La liste des pièces de théâtre qui furent adaptées à l'optique du cirque, et réciproquement, constitue un fonds d'une grande richesse pour l'étude du développement de l'esthétique et de la technique théâtrales.

Les artistes de cirque sont fort peu connus. La biographie des artistes d'agilité qui parurent sur les foires parisiennes et sont à l'origine de la pantomime muette et de l'Opéra-Comique, est d'une indigence peu commune. Alors qu'on est renseigné — plus ou moins bien, il est vrai — sur les comédiens depuis la fin du XVI[e] siècle, grâce à des recherches et des travaux de synthèse importants, le monde des bateleurs, jongleurs et acrobates, tous un peu comédiens d'ailleurs par intermittence, est totalement négligé. Les troupes qui courent le chemin des pèlerinages et connaissent le calendrier des foires commerciales importantes et des fêtes locales ont certainement laissé des traces de leur passage. Mais les documents qui les concernent, encore que beaucoup aient été dispersés pour alléger les archives, n'ont pas été systématiquement recherchés, répertoriés, étudiés dans les fonds municipaux.

La plupart des ouvrages, dits historiques, sur le Cirque, sont des compilations qui ne présentent aucune garantie de vérité. Leurs auteurs ne font que répéter leurs prédécesseurs qui ne sont jamais mieux informés. Les grandes familles françaises de cirque, les directeurs des grandes troupes ambulantes qui partirent en Amérique après la Guerre de l'Indépendance et avant la Révolution, les saltimbanques qui suivirent les armées de Napoléon et demeurèrent dans les Pays Centraux n'ont fait l'objet que d'études fragmentaires comme les troupes étrangères qui apparurent en France dès la Restauration.

A l'heure où le Cirque, concurrencé par des spectacles nouveaux et incapable de se renouveler sans emprunter à ses concurrents, est à son déclin, il est temps d'arriver à une connaissance exacte des problèmes que soulèvent son évolution dans le temps et le développement des Arts de l'agilité, de l'équitation spectaculaire et des clowneries, spécialités particulières à la piste. Il est temps d'aborder l'histoire du Cirque avec un esprit de recherche et de confrontation méthodiques.

C'est dans ce but que des historiens du Cirque de plusieurs pays, conscients des difficultés qu'ils rencontrent à

poursuivre l'histoire des artistes de cirque et des troupes ambulantes qui se déplacent à travers le monde, ont fondé, en mars dernier, une Union des Historiens du Cirque (U.H.C.) pour élargir la connaissance du cirque, non seulement sous ses apparences sensibles et actuelles, mais surtout d'après ses réalités historiques, et répandre cette connaissance en multipliant les échanges et les informations entre les historiens spécialisés, dresser dans chaque pays un répertoire des actes d'état civil, de notariat, de jurisprudence, de compléter et de faciliter confraternellement les travaux qu'ils poursuivent sur les Arts et les artistes du Cirque.

Déjà des historiens d'Allemagne, d'Angleterre, d'Autriche, d'Espagne, de France, d'Italie et de Tchécoslovaquie ont adhéré à l'U.H.C.

Ils font appel pour les rejoindre, non seulement aux professionnels de l'histoire, mais aux chercheurs locaux pour qu'ils collaborent avec eux à la recherche des sources diverses, recherches difficiles en raison de l'existence mouvante des métiers ambulants.

Son Président actuel est M. Otto Christl, historien du Cirque, à Linz (Autriche), Stifterstrasse 30, à qui toute demande de renseignements peut être adressée. Toute communication concernant le Cirque peut par ailleurs être faite à M. Tristan Rémy, délégué pour la France de l'U.H.C. (66, boulevard Ornano, Paris-18e).

CENTRE D'INFORMATION DE LA MARIONNETTE

Un Centre d'Information de la Marionnette vient d'être créé à Paris (1).

Cette Association, régie par la loi de 1901, a pour but (art. 3 des statuts) :

1° de grouper les spectateurs amateurs de marionnettes;

2° de favoriser l'audience de la marionnette dans le public;

3° de faciliter les rapports entre la marionnette et les autres arts du spectacle;

4° d'aider au développement et à la défense de l'art de la marionnette;

(1) 24, rue de l'Elysée, 8e, ELYsée 17-71.

5° de coopérer à l'expansion de la marionnette utilisée à des fins culturelles, éducatives, psychothérapeutiques, etc.;

6° de réaliser, notamment par la constitution d'archives de la marionnette, un ensemble de documentation propre à être utilisé par tout organisme et toute personne s'intéressant à la marionnette pour son travail ou pour son plaisir, de même qu'à servir aux histoires futures et à toutes recherches consacrées à la marionnette;

7° d'assurer le plus largement possible la diffusion de cette documentation, par la publication de documents, revues et ouvrages, la création de services de renseignements, l'organisation de représentations, d'émissions de radio ou de télévision, de conférences, de rencontres, d'expositions, etc.;

8° d'entretenir des relations relatives à la marionnette entre la France et l'étranger;

9° de coordonner et d'aider toutes les activités ayant pour objet la défense, le développement, la diffusion et le prestige de la marionnette.

EXPOSITIONS

EXPOSITION A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Remarqué à l'Exposition d'un « Choix de pièces remarquables entrées récemment dans les Collections de la Bibliothèque Nationale », présentées aux membres du 23e Conseil de la Fédération internationale des Associations de Bibliothécaire (septembre 1957), *une édition particulièrement rare* de *l'Amphitryon* de Molière (Paris, J. Ribou, 1668, in-12, rel. XIXe siècle, maroquin rouge), édition probablement antérieure à celle considérée généralement comme l'édition originale; contient le sonnet sur la conquête de la Franche-Comté, supprimé dans les éditions après la cession de cette province. Acquise à la vente Tannery en 1954.

BN. Rés. pYf 372. M. H.-M.

LIVRES ET REVUES

DANEMARK

Erik BALLING, Svend KRAGH-JACOBSEN, Ove SEVEL.— **50 Aar i Dansk Film.** Kobenhavn, A/S Nordisk Film Kompagni, 1956, gd 8°, 190 p., fig.

Edité par la plus ancienne firme cinématographique danoise pour fêter le cinquantenaire de son activité, cet ouvrage *Cinquante ans de film danois* englobe libéralement dans un Index du film danois 1903-1956 la quasi totalité de la production cinématographique du Danemark depuis l'origine. C'est un instrument d'information incomparable comprenant en marge d'études nombreuses (en langue danoise) sur les données de ce passé et les contributions considérables des artistes dramatiques deux listes : l'une chronologique, l'autre alphabétique des films renvoyant à la première qui donne le nom du metteur en scène, du scénariste, des cameramen, musicien et interprètes principaux, ainsi que la date de première projection publique.

Eli ANSTEINSSON. — **Troenderen Michael Rosing. Den store skuespiller, 1756-1956. (Michael Rosing de Troendelagen. Le grand acteur, 1756-1956).** Oslo, Johan Grundt Tanum, 1956, 190 p. Illust.

Le deuxième centenaire du grand acteur norvégien-danois *Michael Rosing* fut célébré en 1956. Né en Norvège, il est venu étudier à l'université de Copenhague; au Théâtre Royal il voit la jeune actrice Mlle Olsen, dont il devient amoureux, ce qui lui donne l'idée de devenir acteur lui-même, et en octobre 1777 il débute dans le rôle d'Orosman de *Zaïre*; peu après Mlle Olsen devient sa femme. Il était un très bel homme, avait une belle voix et un talent original; ainsi il put briller dans les rôles des héros des premiers drames nationaux, et même dans les opéras. Comme l'auteur K.L. Rahbek, son meilleur ami, il était personnellement un représentant typique de l'école pré-romantique, admirateur de Rousseau, de Diderot et du Werther de Goethe, ainsi qu'il le manifeste dans ses journaux de voyage en Allemagne et en France (1788), édités par le regretté critique danois, dr. Frederik Schyberg en 1943. Plus tard, il inspira au grand poète Adam Oehlenschläger sa première tragérie *Hakon Jarl* (1805-06). Rosing est mort en 1818. Une Norvégienne, Mme Ansteinsson, a écrit sa biographie. Le livre donne des renseignements nouveaux, surtout sur l'origine, point jusqu'ici assez obscur, de Rosing — moins sur son activité théâtrale (il a été nommé instructeur en 1788) — et il le peint, lui, le Norvégien, en compagnie de ses compatriotes à Copenhague; il faut se rappeler que, jusqu'à 1814, le Danemark et la Norvège ont fait une double monarchie sous un roi danois; le gouvernement et les institutions culturelles étaient à Copenhague, et beaucoup des magistrats en Norvège étaient Danois.

Mme Ansteinsson se donne beaucoup de peine pour souligner l'importance des Norvégiens dans la vie culturelle du Danemark au

XVIII[e] siècle, alors qu'elle peint de nombreux Danois en couleurs sombres. Un chapitre très intéressant est celui qui s'occupe de la déclamation de Rosing, qui avait évidemment une intonation norvégienne, mais qui a fondé une tradition de déclamation danoise, tradition qui, hélas! est mourante de nos jours; la déclamation a beaucoup occupé M. Rosing qui, en 1809, a traduit le livre de Hérault de Séchelles sur la déclamation en danois. L'ouvrage de Mme Ansteinsson donne l'impression d'être basé sur de profondes études dans les archives danoises et norvégiennes, dont plusieurs documents sont reproduits; il faut regretter, seulement, une annotation peu exacte.

H. NYROP-CHRISTENSEN.

FRANCE

ROTROU.— **Venceslas,** édition critique, par W. LEINER. Publications de l'Université de la Sarre, LX-103 pp., in 8°, 1956.

M. Leiner est de ceux qui pensent justement que Rotrou n'a la place qu'il mérite, ni dans notre histoire littéraire, ni, peut-être, dans nos salles de spectacles. Il a eu récemment l'occasion de prouver l'efficacité dramatique de *Venceslas* en organisant plusieurs représentations de cette tragi-comédie, en Sarre d'abord, puis à Royaumont, au cours de la dernière rencontre du Centre culturel. Il s'efforce dans ce livre de nous faire mieux connaître cette pièce, la plus populaire sans doute de l'émule de Corneille.

Le texte qui nous est ici présenté est celui de la première édition, parue chez Sommaville en 1648 : édition très fautive, comme il est courant pour les ouvrages de Rotrou, en dépit des tirages différents qui nous en sont parvenus. M. L. s'est appuyé également sur l'édition posthume de 1655, qui n'apporte, à dire vrai, qu'un nombre très restreint de leçons nouvelles vraiment intéressantes. L'apparat critique, de ce fait même, se révèle assez décevant et n'a guère à présenter que des variantes orthographiques, voire d'évidentes coquilles, que M. L. aurait pu souvent se dispenser de reproduire (notamment aux vers 37, 76 ou 383). Cependant il arrive que M. L. choisisse certaines variantes de 1655, parfois sans raison décisive : au vers 107, *cet amour* n'apporte aucune amélioration au texte primitif, où le mot est au féminin; au vers 810, la substitution du verbe *charger* au verbe *charmer* donné par la première édition affaiblit le texte sans l'éclairer. Ces réserves faites, le texte est établi scrupuleusement; on regrettera seulement qu'il y subsiste au moins un vers faux (v. 931), et que la distribution originale des scènes ne soit donnée qu'en notes.

Une assez longue étude précède le texte de cette édition : étude soigneuse et comparée des sources, à la suite de laquelle pourtant on eût été heureux que l' « originalité » de Rotrou fut définie et appréciée, au lieu d'être simplement affirmée. *Venceslas* comporte deux thèmes, qui sont ici insuffisamment dégagés : celui du « roi-père », et celui du « héros-criminel », attachant malgré ses crimes, en vertu même de la « passion grande » qui les lui fait commettre : double thème esentiel dans les grandes pièces de Rotrou, et qui méritait d'être étudié avec soin. Il est dommage que sur les problèmes de fond, M. L. se contente la plupart du temps de citer

La Harpe, Guizot ou Saint-René Taillandier : notre siècle s'est suffisamment penché sur les problèmes posés par l'éthique héroïque de la génération de Corneille pour que les remarques de ces trois auteurs apparaissent comme assez largement caduques. Dans les dernieres pages de l'*Introduction* (*Raisons du choix de Rotrou, Influence de Corneille*, etc.), M. L. donne l'exemple assez fâcheux d'une conception « statique » de la critique littéraire : il paraît croire que tout est dit sur un sujet, dès qu'une étude le concernant a été publiée, et que les apports successifs de la critique sont définitifs; alors qu'il est de bonne méthode de reprendre et de repenser tout l'acquis antérieur si l'on veut faire vraiment avancer l'étude critique d'un ouvrage ou d'un poète.

M. L. consacre trop de temps à longuement citer les pitoyables remaniements imposés à la pièce par Marmontel et Colardeau. Il suffisait d'en signaler en deux mots l'existence. En revanche, nous lui sommes très reconnaissants de citer *in extenso* les *Remarques* de Marmontel : leur lecture permet d'opposer au goût étroitement néo-classique de l'écrivain du XVIII[e] siècle la souveraine liberté stylistique de Rotrou.

Les *Notes* et le *Lexique* dont M. L. fait suivre son édition ont généralement le défaut de déborder largement leur objet : les premières comportent de véritables articles sur le sens du mot *tragi-comédie*, sur l'usage des dédicaces, sur les *privilèges*, qui pourraient trouver leur place dans une édition scolaire, mais non pas dans une édition savante comme celle-ci. On ne voit pas non plus pourquoi les mots tels que *brillant, charge, consentir*, figurent dans le lexique, puisqu'ils sont ici employés dans leur sens le plus normal. Quelquefois les notes serrent le texte de plus près, et en proposent un commentaire « psychologique » : les remarques de M. L. sont alors souvent bien contestables : pourquoi parler d'un Venceslas « bon comédien », quand il congédie Alexandre au vers 266? En le chassant pour retenir Ladislas auprès de lui, il est peut-être déchiré, mais il est parfaitement sincère : c'est son amour passionné pour l'aîné de ses deux fils qui le pousse à agir ainsi. M. L. ne veut voir que « vices » dans le héros jusqu'au moment où sa belle attitude en face de la mort le « rachète » (note 149) : mais cette grandeur du Prince, au dénouement, ressortit à la même grandeur passionnée que ces vices eux-mêmes. Dans le même ordre d'idées, pourquoi « s'étonner » (note 121) de la tendresse manifestée par Ladislas au cinquième acte? C'est se condamner à ne rien comprendre au personnage, qui, frère de tant d'autres héros de Rotrou, est tour à tour amoureux délicat et soumis (comme il le montre d'ailleurs dès le début de l'acte II, v. 479 et suivants) ou tyran sentimental emporté et brutal : ce sont là les contrariétés propres à l'amour, tel que le conçoit Rotrou.

Quelques erreurs manifestes se sont glissées dans le *Lexique : Pratiquer*, au vers 759, n'a certainement pas le sens de « ménager »; *Produire* ne peut, à lui seul, être l'équivalent de « se produire »; si M. L. l'entend ainsi au vers 204 (« s'abandonne et produit »), c'est qu'il n'a pas vu que le pronom *s'* y est à la fois complément des deux verbes, comme il est normal au XVII[e] siècle. *Raison*, au vers 1526, comporte la nuance éthique familière à Corneille, et n'est évidemment pas le synonyme de « rang » ou de « situation ». *Vuider le différend*, enfin, signifie bien autre chose que « trouver une solution » (v. 826)!

Une précieuse bibliographie accompagne cette édition de *Venceslas*. Elle sera désormais indispensable à tous les historiens du théâtre classique. Félicitons M. L. de l'avoir si patiemment et scrupuleusement rassemblée.

Jacques MOREL.

J. d'WELLES. — **Molière en Guyenne, à Cadillac et à Bordeaux.** Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde, 1955 Oct.-Déc., T. IV, Nº 4, pp. 273-294, 8 fig.

De l'extérieur, par la voie des arts (le souci de sauvegarder et d'exalter un édifice malmené (1), en cernant l'inconnu et l'inedit de l'histoire des deux ducs d'Epernon, Jean-Louis (1554-1642) et Bernard (1592-1661), constructeurs et maîtres du somptueux château de Cadillac, M. J. d'Welles a opéré un rassemblement extrêmement suggestif d'informations sur le cadre des « années obscures », sur cette réelle préhistoire de la Troupe et de la Maison de Molière : la troupe de comédiens dirigés par le Sieur Du Fresne, destinés aux seuls plaisirs de S.A. d'Epernon, que rallient et viennent enrichir à la fin de 1645 Madeleine Béjart et Molière.

L'auteur, architecte en chef honoraire de la ville de Bordeaux (l'ensemble olympique qu'il y édifia est l'un des plus hardis et des plus beaux qui soient) et analyste expert dont *Le Grand Théâtre de Bordeaux, Naissance et vie du chef-d'œuvre de Louis*, Bx, Delmas, 1950, est indispensable à qui veut pénétrer ce sommet de l'architecture théâtrale d'ordre romain, qualifie à juste titre sa communication sur *Molière en Guyenne, à Cadillac et à Bordeaux* d'appel « provocant » aux historiens du théâtre, de la musique et de la danse, aux moliéristes en premier... Vive la provocation!

Du château de Cadillac, l'Administration judiciaire avait fait un pénitencier. Des deux ducs, les historiens firent de mauvais larrons. Le plus récent mémorialiste qui s'est occupé du premier, M. Ph. Erlanger (*L'Etrange mort d'Henri IV*, P., Amiot-Dumont, 1957), sur la foi de rapports trouvés dans les archives vaticanes, charge celui-ci à qui Larousse et une séquelle de polygraphes, se copiant sans rien vérifier, donnent déjà du « mignon de Henri III » d'un suprême forfait : l'organisation du meurtre du Vert-Galant.

En fait, le refus farouche d'une inféodation aux factions catholiques ou huguenotes fut fatal aux mérites nombreux et très positifs du libérateur de Metz, promoteur de l'assèchement du Médoc et de sa plantation en vigne, etc. Son fils connut en des temps identiques (c'était la Fronde qui tenait lieu de Ligues) une malédiction égale. La révision des jugements outranciers viendra peut-être. En matière théâtrale, la justice à leur rendre est celle-ci : protection de « Du Fresne et de ses compaignons comédiens » par le premier Duc dès 1632 (lettre du 30 janvier aux Jurats de Bordeaux), continuation par le fils au retour d'un prudent séjour en Grande-Bretagne (où il avait pu voir des représentations post-shakespeariennes sur des scènes d'ordre élisabéthain) et brevet inégalable que lui décerne Du Tralage à propos de l'incorporation de Madeleine Béjart et Molière dans la troupe de ses comédiens « Il estimait cet acteur (Molière) qui lui paraissait avoir de l'esprit ».

M. d'Welles n'apporte pas d'acte inédit mais ajoute au rappel et au groupement d'éléments épars un élément nouveau : le mécénat des deux Ducs traduit en chantiers d'architecture, sculpture, peinture, en jardins mémorables, en chapelle musicale, en atelier particulier de tapisserie à Cadillac (le plus méridional dans l'histoire de la tapisserie française à l'époque classique) extrêmement florissant entre 1637 et le départ de Bernard allant s'abriter en Angleterre des foudres d'une Raison d'Etat commode aux intérêts de Richelieu, enfin un centre d'art dramatique dont l'histoire exemplaire reste à former.

---

(1) Association pour la renaissance du château des ducs d'Epernon, Cadillac (Gironde).

Coïncidant avec le tricentenaire de la présence assurée des « Comédiens de M. le prince Conty » à Bordeaux (baptême du fils de Faure Martin et d'Anne Reynier, le 15 août; Molière parrain, Catherine Leclercq marraine; Livre des Baptêmes de l'Eglise Saint-André), l'étude apporte une image vivante de cette composition où entrent les auteurs fournisseurs de l'Illustre Théâtre Desfontaines, Mareschal, Magnon, où nous pouvons imaginer en marge l'ambiance régnant dans les maisons d'Epernon à Cadillac, Bordeaux, Agen, Paris (l'Hôtel d'Epernon, rue Plâtrière, n'est séparé de la demeure des Poquelin, rue Saint-Honoré, que par l'épaisseur des jardins de l'Hôtel de Soissons). L'envie de quereller M. d'Welles pour quelques coquilles ou raccourcis autoritaires (2) ne saurait venir. Son état de lieux est trop entraînant, trop utile. Nous sommes sûrs qu'il provoquera un travail en profondeur sur le sujet en même temps qu'un mouvement de soutien accru de l'effort de remise en valeur de Cadillac.

Signalons à ceux qui entreprendront la fouille trois faits qui donnent à penser et dont M. d'Welles n'a pas voulu alourdir son évocation : 1) le testament de Bernard, le 18 juillet 1661, désigne parmi les bénéficiaires de ses legs le Sr Simony, son secrétaire (y a-t-il là pure coïncidence ou relation capable de ramener à cette damoiselle Anthoinette Simony mêlée à la liquidation du vestiaire de l'Illustre Théâtre en mai 1646 après avoir compté parmi les prêteurs le 5 mai 1645?); 2) une progression dont le comique ne dut pas échapper à Molière dans la qualité donnée au duc : en 1645 Monseigneur, en 1646 Sa Grandeur, en 1648 Son Altesse... 3) cette entrée du prince de Conti, nommé gouverneur de Guyenne à la suite de son frère Condé, dans les meubles et immeubles des d'Epernon, si spoliatrice que Louis XIV devra rendre plusieurs ordonnances contre les deux frères entre le 28 novembre 1652 et 1655 en faveur du duc, notamment à cause de Cadillac que le prince de Conti voulait faire sauter (BN. Mns Frs 4185 f° 372, 4224 f° 453, n° 257). L'*Etat des dépenses ordinaires et extraordinaires de la maison du duc d'Epernon* subsistait en partie pour la période 1645-1655 en 1880 (Coll. J. de Gères, analysée par J. Delpit dans *Archives historiques du Département de la Gironde,* T. XVIII). Il y aurait grand intérêt à retrouver sa trace, à l'étudier attentivement à la lumière du riche concentré de données acquises et de suggestions apporté par la publication de M. d'Welles. Parmi les illustrations qui accompagnent son texte, signalons pour terminer la gravure reproduisant la peinture sur marbre décrite par Alexis Martin dans *le Moliériste,* n° 44, 1882, p. 22 « *La Béjar, rôle de Madelon des Précieuses, Bosse fc.* » — ? — et les deux pastels du Musée des Arts décoratifs, portraits présumés dont l'auteur est inconnu, où l'étiquette de présentation voit Armande donnée en pendant à Molière, où M. d'Welles avec plus de raison veut voir Madeleine.

R.T. Coële.

Robert GARAPON. — **La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre francais, du Moyen-âge à la fin du XVII[e] Siècle.** Paris, Librairie Armand Colin, éd. 1957, 368 pages, bibliographie, index.

On connaît ces litanies, phrases cascadantes, ballets verbaux, qui étaient une des ressources courantes et particulièrement efficaces

(2) Pierre Mignard, adolescent jumelé à Sébastien Bourdon sous la direction de Kraft, p. 274; Charles le Nai pour Le Noir, p. 274; « sur le conseil de Desfon-

des comédiens italiens. Ces discours de fantaisie datent de loin; on peut en trouver déjà l'amorce chez Aristophane et chez Plaute. C'est une tradition qui doit appartenir en propre à la Méditerranée où la parole a toujours conservé une sorte de vertu magique. Le théâtre français l'a reprise à son compte, jusqu'à Molière qui a su la subordonner à son génie. Après lui, elle s'affaiblira : c'est un comique d'essence purement populaire.

Cette verve prolixe, qui n'est pas jeux de mots, mais jeux gratuits avec les mots, était nécessairement vouée à la disparition le jour où le bon goût, la délicatesse des sentiments, la vérité psychologique et l'intérêt de l'intrigue allaient l'emporter sur l'indifférence des auteurs et des spectateurs à leur égard, c'est-à-dire quand allait apparaître un public régulier et cultivé, bientôt blasé, vers la fin du XVII[e] siècle.

Cela fait quand même, sur la scène française, trois cents années durant lesquelles, dans la comédie — et aussi bien d'abord dans les mystères, les farces et les sotties du XV[e] et du XVI[e] siècles, la primauté a été donnée à une véritable folie verbale où les accumulations de mots, l'emploi des jargons, les répétitions, les incohérences systématiques ont été la source la plus féconde du rire. C'était un rire qui n'avait pas de rapport avec le rire-sanction de Bergson, mais par lequel s'extériorisait seulement la bonne humeur du public. C'était une espèce de relâchement élémentaire et organique, signe de santé et de simplicité. La technique, abandonnée par le théâtre littéraire, en est restée vive sur les tréteaux, et, jusqu'à nos jours, au cirque. La belle et complète étude que M. Garapon lui a consacrée montre quel usage en a été fait jusqu'au classicisme. L'histoire du théâtre touche ici à la sociologie.

D. BERNET.

Paul GUTH. — **Premier lever de rideau sur le Théâtre de Groussay** in *Connaissance des Arts*, N° 59, janvier 1957, pp. 20-23.

Reportage sur la construction et la décoration du théâtre privé renouvelé du Markgräfliche Opernhaus de Bayreuth (Giuseppe Galli-Bibiena, 1744-48) par l'architecte Emilio Terry pour M. de Beistegui dans l'aile gauche du château de Groussay près Montfort-l'Amaury. Un premier projet (se reporter à *La France vit*, P., Plon, 1946, p. 70), indépendant du corps du château, se proposait de loger très originalement une salle de théâtre qui s'inspirait de celle de Gripsholm en Suède, sinon du projet de Quarenghi pour le théâtre impérial de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, à l'intérieur d'une pyramide sur les quatre faces de laquelle s'ouvraient des portiques.

R.T.C.

Denise BOURDET. — **Pris sur le vif.** Préface de Paul MORAND, portrait de Jean COCTEAU, Paris, Plon édit., 1957, 262 p.

Ce qui justifie, en cette revue, ces quelques lignes d'analyse c'est que la majorité des portraits de cette « Galerie » appartient au monde — plus ou moins snob — du théâtre et de la musique : auteurs dramatiques : Marcel Achard, Armand Salacrou, André Roussin, Jean

---

taines », p. 275; où nous apprenons des Consuls d'Albi, p. 283; Mareschal et non Magnon, p. 283; est-ce eux à Poitiers où une troupe fait inhumer, p. 283; onze ans auparavant (non: quatorze), p. 289; Jeu de paume de J. Dibarrola, p. 289.

Giraudoux, Jean Cocteau, Montherlant, Mauriac, Félicien Marceau... hommes de théâtre et metteurs en scène : J.-L. Vaudoyer, Louis Jouvet, J.-L. Barrault, Pierre Fresnay... peintres attirés par la scène : Christian Bérard, Léonor Fini... compositeurs : Francis Poulenc, Henri Sauguet...

Denise Bourdet, femme du regretté et si efficace Administrateur de la Comédie Française, a fréquenté dans l'intimité toutes ces personnalités. Elle a su, avec perspicacité, découvrir sous le masque du créateur, les caractéristiques de l'homme. Cela donne une serie d'instantanés qui tiennent tout à la fois de la légèreté de l'aquarelle aux teintes vivaces et du trait de la gravure qui, au moment opportun, souligne l'accent juste. Ecrite dans une langue claire, aux résonnances exactes, sans nulle flatterie ni ombre de méchanceté, cette trentaine de portraits constitue un témoignage vivant qui contribue à fixer la place occupée par eux dans l'histoire artistique de notre époque.

André Boll.

GRANDE-BRETAGNE

Sybil ROSENFELD. — **Foreign Theatrical Companies in Great Britain, in the 17th and 18th centuries.** London, 1955. (The Societyf or Theatre Research. Pamphlet Series, nº 4, 1954-55).

William SMITH. — **The Italian Opera and contemporary ballet in London 1789-1820 : a record of performances and players with report from the journals cf the time.** London, The Society for Theatre Research, 1955.

Ces deux publications de la Society for Theatre Research sont d'excellents ouvrages de référence, qui dépassent largement le cadre anglais.

Consacrée aux compagnies de théâtre étranger en Angleterre, la monographie de S. Rosenfeld se limite à l'examen des troupes régulières; elle exclut donc les troupes d'acteurs ou de chanteurs engagés individuellement par des impresarii anglais, ainsi que les danseurs de cordes, marionnettes, jongleurs, etc., ou les visites d'acteurs (bien qu'une mention ait été faite à celle de Luigi Riccoboni). L'ouvrage comprend trois chapitres : le premier, consacré au XVIIe siècle, assez sommaire, car, nous prévient l'auteur, cette question a été traitée à fond par de nombreux auteurs, cités en fin de chapitre. Le deuxième, le plus développé, consacré aux tournées de comédiens étrangers au XVIIIe, et, le dernier, aux tournées d'opéra. A la fin de l'ouvrage, une bibliographie comprenant les titres de périodiques, pamphlets, programmes et publications diverses de l'époque consultés, ainsi que des ouvrages généraux.

On pourrait reprocher à cette brochure, schématique et strictement informative comme il convient au genre, un certain désordre dans la présentation, qui se remarque surtout pour les notices les plus documentées, ce qui en rend la consultation malaisée. Par ailleurs l'intérêt de certains faits est tel, que l'on regrette quelquefois de devoir rester sur sa faim — ceci évidemment ne pouvant être imputé à

l'auteur qui nous a prévenus de la pauvreté de la documentation pour certains cas. Il est ainsi fort intéressant de savoir que Racine figurait toujours en bonne place dans le répertoire des troupes françaises, et que la première représentation d'*Athalie* hors de Paris eut lieu à Londres, en 1734; mais combien aimerait-on connaître l'accueil fait par un public anglais, à l'aube de la comédie bourgeoise, à une tragédie classique française. Ou encore, en apprenant que *Arlequin sauvage*, de Drevetière Delisle, fut jouée à Londres peu d'années après sa création à Paris — où elle eut le succès que l'on sait. L'on aimerait pouvoir comparer les réactions des deux publics devant une pièce « moderne ». Il n'en reste pas moins que ce petit ouvrage est une source de renseignements intéressants et fort utiles, non seulement pour le spécialiste de théâtre anglais, mais encore pour l'historien du théâtre en général — par la quantité d'indications sur les conditions matérielles du spectacle, ou également pour les spécialistes de théâtre français et italien, comme nous le verrons plus loin. On y trouve des indications sur le nom et la constitution des troupes, leur répertoire, la modalité des contrats, la durée des tournées, les jours de spectacle, les conditions imposées aux comédiens, leur bilan, les critiques, etc.

Ces tournées se succédèrent régulièrement au XVIIIe siècle entre 1718 et 1727, reprenant avec moins de régularité entre 1734 et 1750, époque à laquelle elles cessent (l'auteur n'en signale qu'une, en province, en 1787, pour ne reprendre qu'au XIXe siècle. On ne leur réserva pas toujours un accueil très favorable; malgré l'appui du roi, sous le patronage duquel ils jouèrent le plus souvent, elles connurent beaucoup de difficultés. Leur public était limité, se recrutant parmi les classes les plus élevées; la durée moyenne des tournées est courte, ils ne jouent même pas régulièrement pendant la saison, devant faire relâche les jours d'opéra, qui monopolise leur public habituel. Les critiques elles-mêmes ne sont pas unanimes. Il y a d'ailleurs une unité de ton dans les critiques défavorables, qui prétendent soutenir la tradition du jeu anglais contre l'influence étrangère; des hommes comme Dryden ou plus tard Steele ne sont que sarcasmes; ce dernier reproche à la troupe de 1720 son « *indécence, légèreté et bassesse de propos* » (Molière et d'autres classiques figuraient au répertoire); « *de telles pièces* », dit un autre critique l'année suivante, « *font rabaisser la dignité de la scène au niveau d'un divertissement, et ne tiennent pas compte du goût anglais* ». C'était oublier le succès que rencontrait à la même époque la pantomime sur les scènes anglaises. Même attitude à l'égard de la troupe italienne de 1726, « *dont le jeu à l'impromptu est destiné à un public de marchand de poissons et de gondoliers* ». Ce genre de critique n'épargne pas les troupes dont le succès semble avoir été considérable : celle de Francisque, par exemple, détestée par les uns, louée par les autres; ceux-ci proclamant la supériorité de l'Arlequin français sur l'anglais (fort admiré cependant par Riccoboni lors de son séjour londonien): « *les classes élevées apprennent le français pour mieux le comprendre, et si l'Arlequin anglais ne s'améliore pas, il en sera de même pour les classes moyennes* ». Le prestige de Francisque était tel que, lors de son retour après sept ans d'interruption, il donna 116 représentations entre octobre 1734 et juin 1735. Francisque jouait également la tragédie, et là encore les avis furent partagés : si les uns louèrent son talent pour tous les genres, d'autres lui reprochèrent de jouer la tragédie ou la comédie sérieuse de manière ampoulée et emphatique. Ces reproches rejoignant ceux que l'on pouvait faire en France aux comédiens français, il est curieux de constater la force de la tradition « noble », conservée même chez des acteurs rompus aux jeux souples de la foire. Plusieurs critiques d'ailleurs relèvent d'un

goût sûr et d'une bonne connaissance des textes; il fut ainsi reproché au même Francisque d'avoir omis plusieurs scènes de *l'Avare*, pour avoir le temps de jouer « *the insipid entertainment*, la *Réunion des Amours* ». (Il ne semble pas d'ailleurs que Marivaux, dont on joua beaucoup de comédies à Londres, y fut fort apprécié.)

Ce qui caractérise ces tournées c'est que, si l'on excepte au XVIIe siècle une troupe espagnole dont on ne sait à peu près rien et, au XVIIIe, une compagnie d'enfants hollandais, l'apport étranger s'est réduit à des troupes françaises et italiennes, à des troupes françaises surtout. Au XVIIIe, pour douze troupes françaises, il y en eut quatre italiennes, dont celle de Tiberio Fiorelli, venu de France, dont le succès fut tel qu'il revint deux fois; une salle fut préparée à leur intention et Scaramouche reçut une médaille du roi, malgré les sarcasmes d'un Dryden; en 1678-1679, la troupe du duc de Modène, dont le Pantalon fut Antonio Riccoboni, père de Luigi. Au XVIIIe une seule troupe italienne, dont l'influence fut grande malgré les critiques qui ne l'épargnèrent pas (arrivée à la même époque que Luigi Riccoboni, ceci entretint longtemps la confusion, des historiens ayant cru que celui-ci était venu à la tête de sa troupe). Les Italiens jouèrent, pour la première fois au XVIIIe, à l'impromptu, ce qui étonna le public, autant que leurs effets de mise en scène, leurs sérénades en gondoles, leurs chanteurs et danseuses. Ils introduisirent en Angleterre l'opéra burlesque avec *La parodia del Pastor Fido*, jouèrent *Cartouche, the French Robber* (il s'agit sans doute de la comédie de Legrand) « d'une manière différente — *from any seen in the European stages* »; ils créèrent même, d'après leurs prospectus, un nouveau type: « *a new character, very comical and jocose, never yet seen on the stage* », qu'ils nommèrent... Tabarin. Les autres tournées furent entreprises par des comédiens venant de France, à tel point que le New Theatre de Haymarket, destiné aux étrangers, fut plus connu sous le nom de French Theatre. Leur répertoire était éclectique et comprenait autant de comédies et de tragédies (de Corneille à Crébillon, de Molière à Marivaux, sans oublier Dancourt, Regnard, Delisle ou Boissy), que de farces et de comédies empruntées entre autres au vieux recueil de Gherardi. Bien que la première partie du programme fût toujours remplie par une pièce « sérieuse », l'importance accordée au répertoire de farces peut se mesurer par le fait que, pour la plupart, ces compagnies s'intitulaients « italiennes »; leurs acteurs étaient pour la plupart connus sous le nom des emplois italiens et étaient toujours complétés par un fort contingent de chanteurs et de danseurs. On peut donc se demander, devant un répertoire qui fait une si grande part au jeu, pourquoi, à une époque où le nombre de théâtres se multiplie en Angleterre, où le public, avec l'ascension de la bourgeoisie s'élargit, pourquoi les spectacles étrangers demeurent le privilège d'une classe réduite et raffinée. Evidemment, la langue entrait pour une part, autant dans le choix qu'en faisaient les classes élevées — par snobisme, goût réel ou esprit de courtisan (le roi George Ier fut critiqué pour son « *craze for everything French* ») — que dans l'hostilité manifestée à leur égard par les classes moyennes, moins cultivées. Et, sans doute, le bourgeois, cherchant encore à consolider sa place au soleil, avait sans doute peur d'être berné en se laissant emporter par le rire devant des farces « destinées à des marchands de poisson ». Il n'en reste pas moins que ce goût pour la comédie à l'italienne, et le style de jeu et d'esprit qu'elle suppose, devait quand même répondre outre-Manche aux tendances profondes qui aboutirent à la création, au début du siècle, de la pantomime, genre qui pour être spécifiquement anglais, n'en est pas moins tributaire des grands courants de la « commedia dell'arte ».

Les causes du déclin des tournées étrangères furent diverses, malgré quelques farouches défenseurs dont Miss Rosenfeld raconte les démarches diverses; l'une d'elles fut justement ce cantonnement de classe qui, s'il assurait aux comédiens en visite un public raffiné et averti, ne suffisait pas néanmoins à garantir leur avenir sur le plan matériel. D'autre part, leurs adversaires sont nombreux, que ce soient les acteurs anglais, qui se sentent lésés par les privilèges accordés aux étrangers, ou même la cabale des huguenots français réfugiés. A ces causes s'en ajoutent des politiques, la guerre surtout qui opposa souvent la France et l'Angleterre, et la dernière troupe venue à Londres, celle de Monnet, en 1750, connut tous les déboires.

Mais pour s'être adressées à un public réduit, malgré les vicissitudes qu'elles connurent, ces tournées n'en eurent pas moins une considérable importance dans la vie théâtrale anglaise, et la meilleure preuve en est encore les critiques et attaques dont elles furent les victimes et qui témoignent d'une crainte certaine; celles-ci n'ayant aucune raison d'être si les étrangers avaient été aussi médiocres qu'elles le prétendaient. Ce fut une influence en profondeur, qui élargit les horizons, dit Miss Rosenfeld, dont nous transcrivons la conclusion : « *the foreign comedians undoubtedly contributed fresh conceptions and ideas to the isollated English stage and were duly criticised because they did not conform to English dramatic and histrionic practice »... in drama they brought to London the comedies of Moliere, the classical tragedies, and contemporary works... to most of these pieces English audiences were introduced for the first time. The lighter fare of farce... showed a style of acting nimbler and more flexible than the English. The team work too was superior to that of the English stage which was dominated by the star actors...* »

Le troisième chapitre est consacré à l'opéra, la première référence à une tournée étrangère étant de 1749. Cela ne suppose évidemment pas qu'il ait fallu attendre cette date pour parler d'opéra en Angleterre; c'est, au contraire, entre 1705 et 1750 que se situent les jours fastes de l'opéra, dont Haendel devait être une des plus hautes gloires, mais ceci échappe au cadre de cette publication. Les tournées venant de l'étranger se succédèrent entre 1748 et 1776, à une cadence moins régulière que celle des comédiens; elles semblent s'être cantonnées dans un genre précis, l'opéra-comique napolitain, ou « burleta ». Les intermèdes comiques s'intercalaient déjà à l'opéra sérieux depuis la saison de 1737. Mais ce furent les tournées étrangères qui apportèrent la consécration populaire du genre illustré par Pergolesi, Galuppi, etc. Après s'être présentés dans les principaux théâtres de Londres, devant la lassitude du public plus raffiné, ils commencèrent les tournées en province, jouant dans les tavernes et salles improvisées avec un succès considérable. « *The presence of Italians in such a medley shows that the populace who frequented the inns and rooms where they performed, had come to enjoy foreign singers as they had long done troupes of tumblers, rope dancers and puppets* » conclut S. R. (p. 39). Mais plus que du goût pour ce qui est étranger, cet accueil favorable du public populaire nous semble être dû au fait que les Italiens apportaient dans un cadre plus accessible que le Haymarket un genre qui répondait à un goût véritable. Dans cette ambiance, le grand public n'avait pas peur de laisser s'épancher son goût pour la farce et les intermèdes musicaux comiques, goût auquel avait parfaitement répondu la ballade-opéra dont le *Beggar's Opera* avait été l'éclatant modèle, mais dont le genre devait disparaître après de successives ordonnances policières.

On peut compléter ce troisième chapitre par une autre publication de la même Société, celle de M. Smith, consacrée à l'opéra italien et le ballet à Londres entre 1789 et 1830. L'A. s'y propose

de « contribuer à une future histoire de l'opéra à Londres, en décrivant, sans la moindre critique personnelle, et en se référant uniquement aux journaux, revues, coupures, programmes, mémoires du temps, les opéras et ballets joués à Londres entre 1789 et 1820, époque qui n'avait pas jusqu'alors été l'objet d'une recherche de ce genre. Or, on a injustement dédaigné, continue l'A., une période qui a vu les premières représentations à Londres d'œuvres de Gluck, Mozart, Rossini, par de grands interprètes tels que Benti, Billington, Catalani, Garcia, etc. »

L'ouvrage comprend trente-deux chapitres, correspondant chacun à une saison. Ils sont introduits par un commentaire relatif aux conditions du théâtre où se donnaient presque tous ces spectacles (Le King's Theatre, Haymarket), ainsi que les conditions matérielles des troupes, les modalités d'engagement, le prix des places, etc. L'A. énumère ensuite le nom des artistes, puis la liste des œuvres et leur date de représentation; ces listes comprennent systématiquement le titre, le nom de l'auteur du livret et de la partition, la distribution, puis, ordonnées, les critiques contemporaines; il en est de même pour les ballets et divertissements. A la fin du volume, un index des titres, opéras, cantates et burletas d'une part, ballets et divertissements d'autre part; une table citant les maîtres de ballets et la liste de leur chorégraphie, puis une table des compositeurs et musiciens. Une bibliographie des ouvrages consultés et planches humoristiques de l'époque complètent cette étude, qui est un modèle du genre; elle est remarquable par sa présentation, claire, ordonnée, systématique, très aisée à consulter, ce qui est fondamental pour des ouvrages de cette nature, essentiellement destinés à la recherche. Par ailleurs, la quantité d'œuvres décrites, leur qualité, ainsi que celle de leurs interprètes, confirment le climat favorable qu'avait trouvé à Londres l'opéra italien, ce qui dément le pronostic pessimiste d'un critique anglais de la fin du XVII[e], pour qui *« operas are plays where every word is sing; this is not rellished in England »*.

Marlyse MEYER.

Janet SELIGMAN. — **Figures of Fun, the caricature-statuettes of Jean-Pierre Dantan.** London, Oxford University Press, 1957, 158 pages, 21 reproductions hors-texte.

Il paraît que ce livre est la seule étude d'ensemble sur l'œuvre caricaturale de Jean-Pierre Dantan; il faut féliciter d'autant plus son auteur, Miss Seligman, de l'avoir entreprise et menée à bien; cet oubli incompréhensible méritait d'être réparé. Dantan, qui avait acquis quelque réputation comme sculpteur — Baudelaire en témoigne — mérite surtout de rester pour son œuvre caricaturale : ce sont quelques centaines de statuettes et de bustes, modèles en terre et reproduits en plâtre, des célébrités françaises de son temps et de quelques Anglais fameux. On connaît son Balzac, jovial, satisfait, graisseux, avec son énorme canne à la main; l'histoire du théâtre retiendra de cet amusant observateur des fashionables du boulevard des Italiens, des coulisses de l'Opéra et du monde dramatique, ses statutettes de Cicéri, de Frédérick Lemaître, d'Adrien Perlet, de Bouffé, de Klein (du Gymnase), de Lepeintre (du Vaudeville), de Robert Houdin, de la Malibran, de Vestris, etc.

La charge n'est pas âpre, comme chez Daumier; la déformation s'en prend plus aux travers physiques du modèle qu'à son caractère. Liszt, devant son piano, a l'allure d'une grande araignée; le père Dumas a l'air plus mulâtre que nature... Cette petite galerie de

portraits fait penser à ces figurines du XVIIIe siècle, en porcelaine, représentant les personnages de la commedia dell' arte. Ils en ont le geste, la drôlerie et la grâce. C'est un document à consulter.

D.B.

MUSIQUE ET DANSE

Pierre BARBAUD. — **Haydn.** Paris, Le Seuil edt., coll. " Solfèges ", 1957, 192 p., nomb. illustrations.

La tâche de Pierre Barbaud qui consistait, en quelque deux cents pages, à présenter Haydn et son œuvre, était ingrate car, à côté des vies passionnées des Schumann, Schubert, Chopin... la vie de ce « brave papa Haydn », aide puis maître de chapelle pendant trente ans (de 1761 à 1791) au service des Esterhazy, ne fut guère fertile en événements marquants.

Il faut dire que ce compositeur, « homme étonnant, grand musicien, médiocre illusionniste » (Barbaud *dixit*), n'a vécu que de musique et que pour sa musique. Il se reposait d'une symphonie en écrivant un quatuor ou inversement. Résultat : quatre-vingts opus dans chacun de ces genres, sans compter les oratorios (*La Création*, *Les Saisons*) et quelques opéras.

Après avoir situé l'état de la musique au moment où Haydn commence à œuvrer, l'auteur, dans les différents chapitres qui suivent, adopte l'ordre chronologique de l'activité du compositeur, laquelle s'étend de façon continue sur près d'un demi-siècle. L'auteur profite adroitement des circonstances pour glisser de temps à autre, soit un aperçu technique, soit une anecdote plaisante. Dans les dernières pages, il oppose musique expressive à musique cérébrale. Et il explique qu'Haydn : « conscient de sa faculté de traduire en sons un ordre intérieur... a été un des premiers à avoir tenté de rendre la musique à sa destination originelle, en la libérant de son asservissement au théâtre ». D'accord, s'il n'y avait pas eu Mozart! Mais c'est un sujet bien vaste pour être abordé ici.

Une douzaine de pages (innovation heureuse), consacrées aux personnalités qui gravitaient autour du compositeur, suivies d'une chronologie des quatuors et des symphonies, d'une bibliographie et d'une discographie font que cet ouvrage — admirablement illustré — prend une place de choix parmi ceux déjà parus dans la collection « Solfèges ».

André BOLL.

Camille BOURNIQUEL. — **Chopin.** Paris, Le Seuil, Coll. " Solfèges ", 1957, 192 p., nomb. illust.

Le livre que Camille Bourniquel consacre à Chopin est de la même classe que ceux précédemment parus dans la même collection (*Couperin*-Citron, *Schumann*-Boucourechliev, *Schubert*-Schneider...). Effectivement, Bourniquel, comme les autres auteurs de la collection, s'efforce, avec le recul, de « décanter » le musicien de génie dont il prétend tracer un portait fidèle. Résultat : Chopin n'a pas été ce patriote exalté qui, durant toute sa vie, a chanté (au piano) les misères de sa patrie. Chopin n'a pas été ce malade exsangue qui a traîné

une vie exclusivement triste et nostalgique. Oui, Chopin a vibré pour sa patrie opprimée (Chopin était d'ailleurs mi-Polonais, mi-Français), et certains de ses chefs-d'œuvres sont autant de cris de révolte; oui Chopin est mort à moins de quarante ans, miné par la maladie, mais il a vécu, splendidement vécu, triomphalement vécu : pendant vingt ans ce dandy-aristocrate a mené une vie de prince, a connu avec Georges Sand « l'amour-passion » et a composé, souvent dans la joie, cette multitude de chefs-d'œuvre appréciés indistinctement par la midinette comme par le dilettante le plus délicat.

Pendant cent dix pages, Bourniquel raconte cette vie d'exception, cette « vie flamme », une des plus extraordinaires vies de musicien. Les autres pages, quatre-vingts, sont consacrées à l'œuvre divisée par genres (concertos, sonates, valses, impromptus, polonaises et mazurkas, nocturnes, ballades, préludes et études), formant un inventaire quasi-complet de l'œuvre du maître, avec exemples musicaux à l'appui.

Une iconographie extrêmement riche, qui, par l'image, place le lecteur dans le climat de l'époque, complète cette étude, une des plus concises, écrite sur ce génie du clavier. On regrettera toutefois l'absence d'un tableau chronologique des opus, tableau comparatif avec les grands événements artistiques et politiques de 1810 à 1849, tel qu'il figurait dans les autres biographies de cette collection « Solfèges ».

André BOLL.

Jules VAN ACKERE. — **Maurice Ravel**, Bruxelles, Elzevier edt., 1957, 216 p.

A la suite des premières études de Roland Manuel consacrées à Maurice Ravel, d'autres, fort nombreuses, se sont efforcées à cerner la personnalité du célèbre compositeur. La dernière en date, celle dont il est question ici, a pour mérite d'éviter tout propos d'aspect littéraire afin de circonscrire les caractéristiques de l'art ravélien.

L'ouvrage est divisé en différents chapitres qui examinent chaque genre (œuvre pianistique, musique vocale, musique de chambre, œuvres symphoniques et dramatiques) pour aboutir à trois chapitres analytiques : *Ravel et l'orchestre, Les Eléments techniques, Le Style en général.*

Une telle façon de faire, qui met régulièrement l'accent sur l'aspect technique de l'œuvre, marche obligatoirement de pair avec une certaine sécheresse, mais elle permet au lecteur déjà initié d'approfondir le mécanisme d'un art qui, toujours maître de son émotion, demeure, par les seules ressources d'un univers sonore savamment prospecté, une source inépuisable de joies délectables.

A. B.

Jean DUPÉRIER. — **Découverte du vieux Monde** (Lettre d'un musicien ambulant à son confrère sédentaire). Paris, Richard Masse edt., 1957, 200 p.

Sous le prétexte d'un voyage en Italie (Milan, Venise, Florence, Assise, Sienne, Naples, Palerme...) l'auteur rédige un certain nombre de lettres qui, trop exceptionnellement, ont trait à la musique. M. Jean Dupérier « se pique de philosophie » et cet « inadapté inadaptable » en profite pour cultiver à foison les lieux communs, avec une modestie apparente qui cache une bien grande prétention.

Toutefois, cela se lit.

On y découvre quelques judicieuses réflexions sur la musique religieuse, une défense pertinente du *Paillasse* de Leoncavallo, une

attaque, un peu sommaire, du génie de Strawinsky... Certes les temps sont durs pour les compositeurs (M. Dupérier est compositeur). « De peur d'en pleurer, disait un certain Beaumarchais... » Le malheur c'est que Jean Dupérier ne sait pas en sourire.

A. B.

H. H. STUCKENSCHMIDT — **Musique nouvelle.** Paris, Corréa, 1956, nomb. ex. music., traduit de l'Allemand par J. C. Saiel.

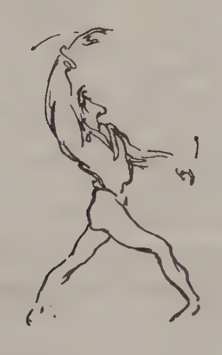
Ouvrage aride, dû à l'amoncellement d'une immense documentation qui ne laisse guère apparaître, dans ses grandes lignes, l'évolution des différentes écoles modernes. Notre auteur est un puits de science dans lequel, malheureusement, on se noie parfois pour la bonne raison qu'il saute constamment de l'idée à l'histoire, de l'histoire à la technique (et réciproquement) et qu'il suit son petit bonhomme de chemin sans guère se préoccuper si le lecteur peut lui emboîter le pas.

A quel public M. Stuckenschmidt, en procédant de la sorte, pense-t-il s'adresser ? Aux compositeurs ? En général, ils ne s'intéressent qu'à ce qu'ils écrivent. Aux mélomanes ? Les plus savants d'entre eux risquent d'être rebutés par tant d'aperçus techniques. Il reste alors les spécialistes érudits, et ceux-là sont assez grands garçons pour se débrouiller tout seuls.

En outre, M. Stuckenschmidt — tel en France M. Goléa — se fait le zélateur un peu trop exclusif de la révolution dodécaphonique à ce point qu'il semble se référer à ce système chaque fois qu'il émet un jugement. Que de noms, que d'œuvres négligées au cours de ces trois cent cinquante pages et combien il est déplaisant de procéder par omission volontaire, plutôt que d'exposer, en toute honnêteté, pourquoi les œuvres de certains compositeurs lui apparaissent négligeables ou médiocres.

Certes, tout n'est pas à rejeter dans ce copieux travail, mais pour rendre service il aurait grand besoin d'être repensé. Mais nous allions l'oublier : M. Stuckenschmidt est Allemand, et la clarté — comme chez beaucoup de ses concitoyens, n'est peut-être pas son fort...

André Boll.



BIBLIOGRAPHIE

PLAN

I. BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

II. CATALOGUES - a) Bibliothèques Publiques et privées,
b) Archives,
c) Musées et Collections,
d) Expositions,
e) Ventes.

III. GÉNÉRALITÉS - a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques.
b) Le Théâtre et la vie Politique et Sociale. Le Public.

IV. THÉATRES ET TROUPES
a) Histoire (classement par pays),
b) Architecture, aménagements, équipement,
c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distributions, etc.
d) Costume, masque, maquillage, accessoires,
e) Direction et administration,
f) Législation.

V. LE COMÉDIEN (Vie professionnelle, Art et Technique, Pédagogie etc.).

VI. BIOGRAHIES (Classement par pays) Directeurs, acteurs, metteurs en scène, décorateurs, machinistes, costumiers, etc.

VII. HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE (Classement par pays et pour chaque pays, par auteur ordre alphabétique.)

VIII. RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

IX. THÉATRE NON PROFESSIONNEL.
a) Théâtre amateur,
b) Théâtre Scolaire et Universitaire,
c) Théâtre à l'usine.

X. THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE.

XI. PANTOMINE, CIRQUE ET MUSIC-HALL. MARIONNETTES, OMBRES ETC.

XII. RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES. a) Musique,
b) Danse et ballet.
c) Arts Plastiques,
d) Cinéma,
e) Radio et télévision,
f) Disques.

XIII. LA LANGUE DRAMATIQUE.

XIV. THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES.

XV. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE.
a) genres,
b) Personnages,
c) Thèmes.

XVI. VARIA

ABREVIATIONS(1)

* **A.** — Arts [Paris].
Aa. — Aamulehti [Tampere].
A.U. — Abo Underättelsa [Abo]
* **B.C.** — Bulletin of the Comediantes [Madison, Wisc.].
B.H. — Bulletin Hispanique [Paris].
* **B.V.** — Biennale di Venezia.
* **C.** — Combat [Paris].
* **C.D.O.** — Courrier dramatique de l'Ouest [Rennes].
* **C.E.R.T.** — Cahiers d'Etudes de Radio Télévision [Paris].
* **C.R.B.** — Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault [Paris].
* **C.U.** — Cirque dans l'Univers [Paris].
* **D.** — Dionysos [Rio de Janeiro].
* **Dr.** — Drammaturgia [Milan].
* **E.** — Les Etudes [Paris].
* **E.G.** — Les Etudes Germaniques [Lyon].
* **E.S.** — Etudes Soviétiques [Paris].
* **Esc.** — Escena [Lima].
* **E.T.** — Education et Théâtre [Paris].
* **E.T.J.** — Educational Theatre Journal] [San Jose, U.S.A.].
* **Eu.** — Europe [Paris].
* **F.L.** — Figaro Littéraire [Paris].
Fr.R. — French Review [Madison, Wisc.].
Fr. St. — French Studies [New Haven, Con.]
G.R. — Germanic Review.
H.— Hufvudstadsbladet [Helsingfors].
* **H.M.** — Hommes et Mondes [Paris].
* **H.P.** — Het Poppenspel [Malines Belgique].
* **H.R.** — Hispanic Review [Philadelphie].
H.S. — Helsingin Sanomat [Helsinki].
* **H.T.** — Het Toneel [Amsterdam].
* **I.D.** — Il Dramma [Turin].
* **I.D.A.**— Il Dramma Antico [Rome-Syracuse].
I.L. — Information Littéraire [Paris].
* **I.T.** — L'Illustre Théâtre [Paris].
* **L.F.** — Lettres Françaises [Paris].
* **L.M.** — Larousse Mensuel [Paris].
* **L.N.L.** — Langues Néo-Latines [Paris].
* **M.F.** — Mercure de France [Paris].
* **M.K.** — Maske und Kothurn [Vienne].
M.L.N. — Modern Language Notes.
M.L.Q. — Moderne Langage Quaterly.
M.L.R. — Modern Language Review.
N.A. — Nya Argus [Helsingfors].
* **N.L.** — Nouvelles Littéraires [Paris].
N.P. — Nya Pressen [Helsingfors].
* **OSU T.C.B.** — The OSU Theatre Collection Bulletin. [Ohio State University[
* **Palsc.** — Palcoscenico [Milan].
* **Pa.T.** — Pamietnik Teatralny [Varsovie].
* **Per P.** — Perlicko Perlacko [Francfort/Main].
* **P.J.** — The puppetry Journal, [Ashville, Ohio].
* **P.T.** — Paris-Théâtre.
* **R.** — Ridotto [Venise].
* **R.F.**— La Revue Française [Paris].
* **R.H.L.** — Revue d'Histoire Littéraire de la France [Paris].
* **R.L.** — Revista de Literatura [Madrid].
* **R.L.C.** — Revue de Littérature Comparée [Paris].
* **R.P.** — Revue de Paris.
* **R.P.F.** — Revue de la Pensée Française [Paris].
* **R.T.** — Revue Théâtrale [Paris].
* **R.T.A.** — Revista do Teatro Amador [Sao Paulo]
* **R.T.I.** — Revue du Théâtre Italien [Rome].
* **S.** — Sipario [Milan]
* **Sc.I.** Scena Illustrata [Florence].
* **S.E.** — Szinhaztorteneti Ertesito [Budapest].
* **Sh.Q.**—Shakespeare Quaterly[New York].
* **Str.** — Le Strapontin [Paris].
Su. S. — Suomen Sosialidemokratii [Helsinki].

(1) Les Revues dont les titres sont précédés de * peuvent être consultées, 98 Brd Kellermann 14 h à 18 h,(samedi et dimanche exceptés).

S.S. — Suomalainen Suomi [Helsinki].

Te. — Teatrul [Bucarest].

* **Th. B.** — Théâtre de Belgique [Bruxelles].

* **T.M.** — Théâtre dans le Monde [Bruxelles].

* **T.N.** — Theatre Notebook [Londres].

* **T.P.** — Théâtre Populaire [Paris].

* **T.T.** — Teoremas de Teatro [Lisbonne].

* **T.U.B.** — Theatre Unit Bulletin [Bombay].

* **T.Z** — Theater der Zeit [Berlin].

U.S. — Uusi Suomi [Helsinki].

Vbl. — Vasabladet [Vasa].

V.S. — Vapaa Sana [Helsinki].

Y.Fr.St. — Yale French Studies [New-Haven, Connecticut].

Cette notice a été établie par ROSE-MARIE MOUDOUÈS avec la collaboration de Odette BELLEVENUE, René-Thomat COÈLE *(France)*, E. A. DUGHERA *(République Argentine)*, Georges RAEDERS *(Brésil)*, M. OCADLIK *(Tchécoslovaquie) et les Membres de la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle* : D. DIEDERICHSEN *(Allemagne)*, J. F. BRUIJN *(Pays-Bas)*, E. M. Von FRENCKELL *(Finlande)*, B. HERGESIC *(Yougoslavie)*, A. C. KAHN *(Grande-Bretagne)*

I

BIBLIOGRAPHIE ET RÉPERTOIRE

1903. *Enciclopedia dello Spettacolo.* Vol. IV (DAG-FAM). Roma, Le Maschere, 1957, 1823 p., ill., Bibliog.

1904. *The Oxford Companion to The Theatre,* ed. by Phyllis HARTNOLL [2e Edit. revue et augmentée]. London, Oxford, Univ. Press, 1957, 948 p. et 45 p. ill.

1905. BLACK (H. M.). — *The theatre in Ireland : an introductory essay to an exhibition of books and MSS in Trinity College Library.* Dublin Trinity College, 1957, 8 p.

1906. HALL (Trevor H.). — *A bibliography of books on conjuring in English from* 1580 *to* 1850. Lepton, Yorks, Palmyra Press, 1957, 96 p., ill.

1907. HATLEN (Theodore). — *College and university productions,* 1955-1956. **E.T.J.**, IX, N° 2 [1957].

1908. JOHNSON (A. E.). — *Doctoral projects in progress in theatre arts,* 1956. Ibid.

1909. KNOWER (F. H.). — *Graduate theses in Theatre,* 1955. Ibid.

1910. NORTON (J. E.). — *Some uncollected authors, XIV : Susanna Centlivre.* Book Collector, 1957, N° 2.

1911. SHUTTLEWORTH (B.). — *W. J. Lawrence : a handlist, IX.* **T.N.**, Vol. XI, N° 3.

1912. STRATMAN (Carl J.). — *Bibliography of Medieval drama,* Berkeley Univ. of California Press, in-4°, 424 p.

II

CATALOGUES

1913. *Carlo Goldoni, dalle maschere alla Commedia.* Catalogo della mostra, Palazzo Grassi, Venezia, 25 Luglio - 2 Ottobre 1957.

1914. *Research ressources of the OSU Theatre Collection.* **O.S.U. T.C.B.**, IV, N° 1.

1915. *Recent acquisitions and gifts to the OSU Theatre Collection.* Ibid.

1916. *OSU Theatre Collection cataloging of gifts of programs, playbills, production packages, etc.* Ibid.

1917. *Razstava. Katalog retrospektivne razstave*, 1956. Gledalisk list, Akademije Za Igralsko Umetnost v Ljubljani, N° 12.

1918. SCHROGENDORFER (K.). — *Die Bibliotek und das Archiv des Burgtheaters.* **M.K.**, 1957, N° 1.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, Philosophie et Techniques dramatiques

1919. *Albert Camus répond...* Propos recueillis par Gilbert Guez. **P.T.**, N° 125, 1957.

1920. *Vittorio Gassman nous parle de théâtre.* **T.P.**, N° 25, 1957.

1921. ADAMOV (Arthur). — *Les papillons du bagne.* **L.F.**, N° 663.

1922. BENJAMIN (Walter). — *Qu'est-ce que le théâtre épique?* **T.P.**, N° 26.

1923. BERNARDELLI (F.). — *Increduli al teatro.* **I.D.**, N° 249, 1957.

1924. BRECHT (B.). — *Aus einem Brief an einem Schauspieler.* Akzente, 1956, N° 6.

1925. BURIAN (E. F.(. — *Pour un théâtre nouveau* (O nové divaldo). Recueil d'études et de discours 1930-1940. Prague, 1946.

1926. CHABBERT (René). — *Le psychodrame.* Table Ronde, N° 103, 1957.

1927. CORTINES MARUBE (F.). — *Las comedias en Sevilla. Una defensa del teatro y su contestacion.* Archivo Hispaniense, XXIII, 1956.

1928. CRAIG (Gordon). — *On the art of the theatre.* 5th impression with new illustrations. London, Heinemann, 1957, XXIII - 296 p., ill.

1929. DOGLIO (Federico). — *L'avventura dell'Arte.* **I.D.**, N° 248, 1957.

1930. DVORAK (Antonin). — *Contradictions dialectiques sur le théâtre.* (Dialektické rozpory o divadle). Prague, Girgal, 1946.

1931. FREJKA (Jirí). — *Les premiers temps du théâtre* (Zelezná doba divadlo). Essais. Prague, Editions Melantrich. 1945.

1932. HONZL (Jindrich). — *Pour une nouvelle signification de l'art* (K novému vyznamu umení). Programmes de théâtre et réflexions 1920-1952. Prague, Editions Orbis. 1957.

1933. KARVAS (Peter). — *Questions primordiales sur le théâtre slovaque contemporain.* (K základním otázkám súcasného slovenského diva. Bratislava, Editions Obroda. 1948.

1934. LENZ (Reinhold). — *Observations sur le Théâtre.* **T.P.**, N° 25, 1957.

1935. LOGGEM (M. Van). — *Zur Psychologie des Schauspielers.* Akzente' 1956, N° 6.

1936. NADJER (Z.). — *Teoria dramatu w pismach Edwarda Dembowskiego.* **Pa.T.**, 1955, N° 2.
*Théorie du théâtre dans les écrits d'*Edouard Dembowski

1937. RAMPAK (Zoltán). — *Notes sur le théâtre* (Divadelní zápisky). Réflexions sur les tendances idéales et artistiques du théâtre slovaque. Maison d'éditions Matice Slovenska, Martin, 1947.

1938. SCHLOZ (W. Von). — *Das drama. Wesen, Werden, Darstellung der dramatischen Kunst.* Tübingen, Niemeyer, 1956, VIII-256 p.

1939. SMERAL (Vladimir). — *Causeries sur le théâtre* (Hovory o divadle). Prague, Editions Orbis. 1954.
Dialogues sur les méthodes d'étude soviétiques.

1940. STAHL (Eva). — *Heinrich Laubes Theaterreform.* **T.Z.** 1957, N° 6.

1941. STOCK (I.). — *A view of "Wilhelm Meister's Apprentisceship"*. P.M.L.A. LXXII, N° 1.

1942. WOLF (Friedr.). — *Aufsätze über Theater.* Berlin, 1957, 400 p., Aufbau Verlag.

Articles, propos, écrits de F. WOLF, *1926-53.*

1943. ZANARDO (Piero). — *Le grammatiche del teatro. Da Tairov à Craig.* **R.**, VII, N°ˢ 2-3, février 1957.

b) Le Théâtre et la vie politique et sociale. Le public

1944. *Le Théâtre, la critique et le public.* **H.T.**, 1956, N°ˢ 11-12.

1945. *Recueil théâtral I.*, publié par la Slovenská Akademia vied (Académie des Sciences Slovaque), Bratislava, 1953, sous le titre *Divadelnovedny sborník I.*

1946. *Tâches et but du théâtre tchèque en* 1950 (Ukoly ceského divadelnictví v roce 1950). Extraits de discours prononcés par M. KOURIL, Jan KOPECKY, Vladimir SMERAL, Valter FELDSTEIN à la Conférence des Théâtres tchèques à Olomouc. Prague, 1950. Maison Umení Lidu.

Enquête.

1947. *Otto domande ai giovani.* **S.**, N°ˢ 130, 131, 132, 1957.

1948. ANTONETTI (Ch.). — *Notes sur la valeur éducative des techniques d'expression.* Hommes et Technique, Vol. XIII, n° 147, 1957.

1949. ANTONETTI (Ch.), BARRAULT (J.-L.), FABBRI (Jacques). — *La valeur éducative des techniques d'expression. Ce que pensent du théâtre populaire Jean-Louis Barrault et Jacques Fabbri.* Ibid., N° 150.

1950. DE CHIARA (G.). — *L'attore deve tornare ad essere cittadino del nostro tempo.* **S.**, N° 130, 1957.

1951. DUVIGNAUD (J.). — *Le spectateur et son ombre.* Critique, décembre 1956.

1952. DUSSANE. — *Pourquoi des soirées littéraires* [à la Comédie Française]*?* **I.T.**, N° 8, 1957.

1953. ESCANDE (Maurice). — *Soirées de gala.* Ibid.

1954. IDZKOWSKI (Marcel). — *Ceux du mardi.* Ibid.

Le public des soirées de Gala à la Comédie Française.

1955. PISA (A. M.). — *La signification et la mission du Théâtre National* (O smyslu a poslání Národního divadla), Prague, 1948. Editions Athos. (En marge de la commémoration de trois dates : 1868, 1898, 1918.)

1956. SAGAVE (P. P.). — *La pensée politique de Schiller.* Cahiers du Sud, N° 336.

1957. SCHAEDEL (Richard). — *La représentation de « la muerte del Inca Atahuampa » en la fiesta de la Virgen de la Puerta en Otuzco.* **Esc.**, IV, N° 8, ill.

1958. VINAVER (Michel). — *L'usage du théâtre.* **T.P.**, N° 23, 1957.

Mission sociale du Théâtre, suivi d'une étude sur Les Coréens *par* André GISSELBRECHT *et* Roland BARTHES.

1959. VITTON (Louis). — *Le public de théâtre est-il une utopie?* Public, 1957, N° 4.

1960. ZUCHARDT (Renate). — *Typisches Schicksal unserer Tage? « Romeo und Jiulia in Berlin » von Gerd Oelschegel.* **T.Z.**, 1957, N° 6.

IV

THÉATRE ET TROUPES

a) Histoire

1961. ANDERSON (D. M.). — *Eighteenth century court theatres today.* Theatre World, 1957, N° 388.

1962. DE MONTICELLI (R.). — *Reflessioni sui bilanci teatrali.* **S.**, N° 137, 1957.

1963. MELCHINGER (S.). — *Modernes Welttheater lichter und Reflexe.* Bremen, Schünemann, 1956, in-4°, 172 p., 55 ill.

ALLEMAGNE

1964. LANGBACKA (Rolf). — *Broadwaysuccéer, klassiker dominerar i tysk teater.* **H.**, N° 316, 13 décembre 1956.

Les succès de Broadway et les classiques dominent le théâtre allemand.

1965. — *Elektronisk Faust.* Ibid., n° 50.

La vie théâtrale en Allemagne aujourd'hui.

1966. HOERISCH (Werner). — *Neuer Stil im Volkskunstprogramm.* **T.Z.**, 1957, N° 6. Tournée programm 1957 der Staatlichen Volkskunstensemble.

Tournée programme 1957 du Staatlichen Volkskünstensemble.

1967. JUNG (Ilse). — *Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble.* **R.F.**, N° 89, 1957.

1968. NESTRIEPKE (S.). — *Neues Beginnen. Die Geschichte der Freien V. Bühne Berlin* 1946 *bis* 1955. Arani Verlag, 1956, 288 p.

1969. SCHMEIDLER (M. E.). — *Das deutsche Drama auf dem finnischen Nationaltheater* 1890-1905. Wiesbaden, Harassowitz, 1956, 100 p.

AMERIQUE LATINE

1970. *Documentos para la historia del teatro peruano.* **Esc.**, IV, N° 8.

Publication d'un texte de 1601.

1971. PAOLANTONIO (J.). — *El teatro en las provincias argentinas.* Ibid.

AUTRICHE

1972. GAIPA (Ettore). — *Panorama del teatro viennese.* **S.**, N° 134, 1957.

BULGARIE

1973. DI STEFANO (Carlo). — *Un secolo di teatro Bulgaro.* **S.**, N° 137, 1957, ill.

CHINE

1974. KALVODA and others. — *Chinese theatre,* translated by Iris Unwin. London, Spring House, 1957, 39 p., ill.

CONGO BELGE

1975. *Le théâtre au Congo.* **H.T.** 1956, N° 6.

1976. ENGELEN (Fred.). — *Le 7e voyage au Congo du Théâtre National de Belgique.* Ibid., N°s 8-9.

ÉGYPTE

1977. D'ALESSANDRO (E.). — *Il teatro nell'antico Egitto.* **Palsc.**, N° 62, 1957.

ÉTATS-UNIS

1978. DOWNER (A. S.). — *The creative Theatre.* Drama, Summer 1957.

1979. FREEDLEY (George). — *O' Neill förstummar kritiken, engelsk injektion stimulerar.* **N.P.**, 1957 N° 3,.

Une demi-année de vie théâtrale à Broadway.

1980. JAMES (Reese Davis). — *Cradle of culture,* 1800-1810, *the Philadelphia Stage.* Pensylvania Univ. Press, London, Oxford Univ. Press, 1957, 156 p., index.

1981. MACOMBER (Ph. A.). — *Summer fair theatres.* **OSU T.C.B.**, IV, N° 1.

1982. RANTAVAARA (Irma). — *Amerikkalaista teatteria.* Valvoja, [Helsinki], 1956, n° 5.

1983. SPEAIGHT (George). — *Summer fair Theatres.* **OSU T.C.B.**, IV, N° 1.

FINLANDE

1984. AFELDT (Gunvor). — *Om Lilla Teaterns revy « Lite i Rödluvan ».* **N.P.**, N° 16, 1957.

Le Petit Théâtre d'Helsingfors.

1985. HOGNAS (Sven Olof). — *Bättre teater för var landsbygd.* Hufvudstadsbladet, [Helsingfors], N° 291, 1956.

Nous désirons un meilleur théâtre pour la province.

1986. KROOK (Kajsa). — *Givande utbyte kring teaterproblem.* Ibid. 1957, N° 108.

Les problèmes du Théâtre.

1987. VON FRENCKELL (Ester-Margaret). — *Finlandssvensk teater.* **Vbl.**, 1957, N° 87.

Le Théâtre finlandais-suédois, de l'origine (1500) *à nos jours.*

FRANCE

1988. *Le nouveau Johannidès.* **I.T.**, N° 8, 1957.

Distinctions honorifiques. Conservatoire National d'art dramatique. Créations (3 *octobre* 1956 - 27 *février* 1957). *Reprises* (8 novembre 1956 - 6 *avril* 1957). *Soirées d'abonnements littéraires. Calendrier des spectacles.*

1989. *Le Nouveau Johannidès.* Ibid., N° 9.

Les créations et reprises (mai 1957). Les mardis habillés (octobre 1956 - mai 1957). Les soirées littéraires (mai 1957). Les tournées officielles, (1956-1957). La Télévision. La Radiodiffusion. Les enregistrements exclusifs de la Comédie Française. Pièces jouées saison 1956-1957 (nombre de représentations). Nomenclature des auteurs représentés par ordre de représentation. Liste des Sociétaires honoraires, sociétaires, pensionnaires, utilités au 1er septembre 1957. Les départs (1er *novembre* 1956 - 31 *juillet* 1957), *les engagements* (1er *octobre* 1956 - 1er *septembre* 1957).

1990. BRETTY (Béatrice). — *La Comédie Française à l'envers.* Paris, A. Fayard, 1957.

1991. DESCAVES (Pierre). — *La Comédie Française et ses deux scènes.* **I.T.**, N° 9, 1957.

1992. DUSSANE. — *E. Bourdet à la Comédie Française.* **F.L.**, N° 600, 1956.

1993. LECONTE (Claude-Henry). — *Perspectives d'un bilan.* **I.T.**, N° 9, 1957.

La Comédie Française.

1994. P. M. — *La Comédie Française au rang des accusés.* **A.**, N° 609, 1957.

1995. *Le Festival d'Arras sur la sellette.* **T.P.**, N° 26.

Polémique autour du Festival après l'abandon de sa direction par André Reybaz. Confrontation de l'opinion de Reybaz et des organisateurs locaux.

1996. AMBART (Robert). — *La comédie en Provence au* XVIIIe *siècle.* Aix-en-Provence, La Pensée Universitaire, 1956, in-8°, 269 p. Texte polycopié sous couv. imprimée. Publications de la Faculté des Lettres, Série Travaux et Mémoires, N° 4, 1957.

1997. BARRAULT (J.-L.). — *Je repars à zéro.* **A.**, N° 611, 1957.

1998. BLANCHART (Paul). — *Le long voyage du Théâtre autour de Paris.* Bref, 1957, N° 6.

La vie théâtrale en banlieue avant 1914. *Les casinos et les cafés-concert. Firmin Gémier.*

1999. CEZAN (Claude). — *Rendez-vous en Alsace avec le Centre Dramatique.* **N.L.**, N° 1547.

2000. CHRIST (Yvan). — *Vers la décentralisation culturelle : dix ans de festival français.* Documents d'Actualité, 1957, N° 22.

2001. DANCOURT. — *Ce que fut la saison théâtrale* 1956-1957. **L.F.**, N° 685, 1957 et suiv.

2002. DEBOUZY (J.), REGNAUT (M.), TROTIGNON (P.), DORT (B.), SELLER (P.). — *Le Concours des Jeunes Compagnies en* 1957. **T.P.**, N° 26.

2003. GARRIC (Robert). — *Souvenir de Jacques Copeau : le renouveau du Théâtre français.* La Cité, n° 6, janvier 1957.

2004. GIQUEL (Bernard). — *Le Concours des Jeunes Compagnies* 1957. **P.T.**, N° 124, 1957.

2005. *Festival d'Avignon* 1957. Bref, 1957, N° 8.

2006. DUMUR (Guy). — *Le XIe Festival d'Avignon.* **T.P.**, N° 26.

2007. FRESNAY (Pierre). — *Le théâtre actuel est une succursale du Pari Mutuel.* **A.**, N° 612, 1957.

2008. GANDREY-RETY (Jean). — *Phusionomie du théâtre en France epuis la Libération.* **L.F.**, N° 684, 1957 et suiv.

2009. G. L. B. — *Le Théâtre des Mathurins - Marcel Herrand.* **P.T.**, N° 123, 1957.

2010. GIGNOUX (Hubert). — *Regrets et espoirs.* **C.D.O.**, N° 24, 1957.
Bilan de son activité à la Comédie dramatique de l'Ouest.

2011. GOUBERT (Georges). — *La chance de la province.* Ibid.

2012. H. L. — *Le IXe Festival de Lyon-Charbonnières.* Le Spectateur Lyonnais, N° 28, 1957.

2013. LAWRENSON (T. E.). — *The french stage in the XVIIth century.* New-York, Manchester University Press, 1955.

2014. LEBEGUE (Raymond). — *Les représentations dramatiques à la Cour des Valois.* In, *Les Fêtes de la Renaissance*, voir n° 2700.

2015. LEMARCHAND (J.). — *Où le théâtre prend le maquis.* Nouvelle N.R.F., N° 42, 1956.

2016. LERAT (Paul). — *Le T.N.P. en tournée d'été.* Bref, 1957, Nos 6, 7.

2017. MADAULE (Jacques). — *Jean Vilar und das Theatre National Populaire.* Antares, 1957, N° 2.

2018. NEVEUX (Georges), VITALY (Georges). — *Où va le Théâtre?* **N.L.**, N° 1539, 1957.

2019. R. L. P. — *Avec Roger Dornès le Vieux-Colombier reste digne de son passé.* **P.T.**, N° 127.

2020. SAINT DENIS (Michel). — *Frankreich dezentralisiert sein Theater.* Antares, 1957, N° 1.

2021. TOUCHARD (P. A.). — *Cinq jours avant sa mort Jouvet préparait la plus grande révolution de sa carrière.* **A.**, N° 620, 1957.

2022. VINAVER (Michel). — *« Antigone » à Serre-Ponçon.* **T.P.**, N° 26, 1957.

GRANDE-BRETAGNE

2023. BLIGH (N. M.). — *Lost London theatres.* Theatre World, 1957, N° 386.

2024. BRIDGES-ADAMS (William). — *The irresistible theatre.* London, Secker and Warburg, 1957. Vol. I : *from the Conquest to the Commonwealth.* XIV - 446 p., ill., bibl.

2025. DEAN (Basil). — *The theatre at war.* London, Harrap, 573 p., front., ill.

2026. MCBEAN (Angus). — *Shakespeare Memorial Theatre, a photographic record.* With critical analysis by Ivor Brown. 1954-1956, London, Reinhardt, 1956. Ill.

2027. SHRAPNEL (N.). — *The provincial Theatre.* Drama, Summer 1957.

2028. TREWIN (J. C.). — *The night has been unruly.* London, Hale, 1957. 288 p., ill., Bibliog. [*Theatre riots in British theatres* 1820-1955].

2029. TRILLING (Ossia). — *Teater i London.* Helsingfors. Nya Pressen, 1957, N° 90.
Le théâtre à Londres.

GRÈCE

2030. BROWN (A. D. Filton). — *The size of the Greek tragic chorus.* Classical Review, March 1957.

INDE

2031. *Theatre Unit. Report of the Governing Council for the year ended Dec.* 31, 1956. **T.U.B.**, Vol. V, Nos 3-4 ,1957.

2032. CHATOPADHYAYA (Kamaladevi). — *National Theatre.* Natya, 1956, N° 1.

IRLANDE

2033. FALLOW (Gabriel). — *The theatre in Ireland today.* The Month, N° 1075, 1957.

ITALIE

2034. *Quaderni del Piccolo Teatro della Città di Torino.* Torino, Ed. Del Piccolo Teatro, 1957, in-16, 110 p.

2035. *Spettacoli classici estivi* 1957 (Italia, Sicilia, Grecia). **I.D.A.** IV, Nos 5-6.

2036. BRAGAGLIA (A. G.). — *Nella stagione teatrale* 1956-1957 *è accaduto utto questo.* **I.D.**, N° 249, 1957.

2037. CIAMPI (A.). — *Lo spettacolo in cifre.* **S.**, N° 134, 1957.

2038. MAIURI (A.). — *Teatri greci e romani d'Italia : Il teatro Ninfeo di Bacoli.* **I.D.A.**, 1957, N° 2.

2039. PANDOLFI (Vito). — *Decentralizzazione.* **S.**, N° 130, 1957.

2040. UNGARETTI (M.). — *Cronache del teatro e del cinema.* Roma, Angelucci, s.i.d. in-8°, 45 p., ill.

2041. ZARDI (F.). — *Dichiaramo guerra alle maschiette.* **S.**, N° 130, 1957.

JAPON

2042. RICHIE (Donald). — *Japansk teater.* **H.**, 1957.
La vie théâtrale au Japon.

PAYS-BAS

2043. *Amsterdam-Theaterstad.* Het Toneel, 1957, N° 3.

2044. SCHRODER (P. H.). — *Holland Festival.* Ibid.

POLOGNE

2045. HOROSZKIEWICZ (R.). — *Polski teatr w Opulu.* **Pa.T.**, 1955, N° 2.
Le théâtre polonais à Opol.

2046. KROL (Barbara) .— *Teatryna wolnym powietrzu w Polsce w* XVIII *wieku.* Ibid.
Théâtre de plein air en Pologne au XVIII° siècle.

2047. MROZINSKA (St.). — *Warszawy w documentach i wspomnieniach wrzesien* 1944 *lipiec* 1955. Ibid.
Le théâtre à Varsovie. Documents et souvenirs. Septembre 1944 - *juillet* 1955.

2048. RASZEWSKI (Z.). — *Jeszcze o teatrze Zawodowym w dawnej Polsce.* Ibid.
Le Théâtre ancien en Pologne.

2049. — *O historii teatru w dziesiecioleciu.* Ibid.
Histoire du Théâtre polonais 1945-1955. Résultats et postulats.

2050. WIERZBICKA (K.). — *Zrodla do historii teatru Warzawskiego czesc II.* Ibid., 1956, N°s 2-3, ill.
Sources du Théâtre de Varsovie.

2051. WITCZAK (T.). — *Historia dramatu i teatru staropolskiego do roku* 1750 *w publikojach powojennych.* Ibid., 1955, n° 2.
Etudes sur le théâtre en Pologne jusqu'en 1750, publiées après la guerre.

SUISSE

2052. CASTELLI (Carlo). — *Teatro popolare svizzero e teatro nella svizzera italiana.* **Palsc.**, N° 62, 1957.

TCHÉCOSLOVAQUIE

2053. *Le leg de Josef Kajetán tyl* (Zivy obraz J. K. Tyla). Recueil des textes de la Conférence des gens de théâtre tchèque sur l'héritage dramatique de J. K. Tyl Dobrís, 12 avril 1951). Prague, Editions Ceskoslovensky spisopatel.1952.

2054. *Chronique du Théâtre artistique de l'Armée D-*34 (Kronika Armádního umeleckého divadla D-34). Rédigée par Zuzana Kocova. Prague, Nase Vojsko. 1955.

2055. *Histoire du théâtre tchèque. I*er *tome* (Listy z dejin èeského divadla. I. díl). Prague. Editions Orbis, 1954.
Recueil d'études et de documents.

2056. *Histoire du théâtre tchèque. II*e *tome* (Listy z dejin ceského divadla. II. díl)• Ibid., 1954.

2057. *Le Théâtre National depuis la Révolution de Mai* 1945 (Národní divadlo od Kvetnové revoluce). Liste du Répertoire 1945-1950. Rédigé par Jaroslav Pokorny. Prague, Théâtre National, 1951.

2058. *Théâtres municipaux de Prague : Le Théâtre de la Chambre. Le Théâtre de la Comédie,* 1950-1955 (Mestská divadla prazská : Komorní divadlo. Divadlo Komedie 1950-1955). Rédigé par K. Nesvera et Ota Ornest. Prague, Théâtres municipaux de Prague, 1955.
Publication jubilaire illustrée.

2059. BALVIN (Josef). — *70 ans de Théâtre à Brno* (70 let brnenského divadla), Divadlo VI/1070.

2060. CERNY (Frantisek). — *Dix années vers la conception du Théâtre Nationa* (Deset let cesty za ideou Národního Divadla), Ibid., VI/351, 645.

2061. — *Le Théâtre National* (Národní divadlo). Ibid. VII/938.

2062. ENGEMULLER (Karel). — *Annales du Théâtre tchèque* (Z letopisu ceského divadelnictví). Prague, J. R. Vilímek. 1947.

Articles historiques sur le théâtre et particulièrement sur la mission idéologique du Théâtre National, sur Shakespeare, Molière et leurs personnages sur la scène tchèque.

2063. KARVAS (Peter). — *Le 35e anniversaire du Théâtre National de Bratislava* (35 rokov Národného divadla v Bratislave), Divadlo VI/546.

2064. KOPECKY (Jan). — *Le théâtre de notre fierté* (Divadlo nasi hrdosti). Divadlo I/337, 453, 677, 882.

Le théâtre populaire de l'époque baroque.

2065. KOURIL (Miroslav). — *Cinq ans d'efforts du théâtre tchèque* 1945-1950 (Pet let ceského divadla 1945-1950). Ibid. I/525, 625.

2066. POKORNY (Jaroslav). — *Développement de notre théâtre national et du Théâtre National* (K vyvojové situaci nádodního i Národního divadla), Ibid. VII/998.

2067. PORT (Jan). — *Mikulás Ales et le théâtre* (Mikulás Ales a divadlo), Ibid. III/1018.

2068. RAMPAK (Zoltán). — *Esquisse de l'histoire du théâtre slovaque* (Nacrt déjin slovenského divadla) Bratislava. Editions Savu (Maison d'éditions de l'Académie slovaque des sciences), 1948.

2069. VONDRACEK (Jan). — *Histoire du Théâtre tchèque à l'époque de sa renaissance* 1771-1824 (Dejiny ceského divadla, doba obrození 1771-1824), Prague, Orbis. 1956.

2070. SLIVKO (Ján). — *Dix années de travail au Théâtre slovaque* » (10 let práce slovenského divadelnictva). Divadlo VII/363.

U.R.S.S.

2071. *Annuaire du Théâtre Artistique de Moscou*, 1951-1952. Moscou-Lén., « Art », 1956, 413 p. [en russe].

2072. GRINVALD (J.). — *Trois siècles de scène moscovite.* « Ouvrier de Moscou », 1949, 353 p., ill.

2073. KORNFELD (J. A.). — *Théâtres.* Moscou, Archives académiques, 1948, 25 p.

b) Architecture, aménagements, équipement

2074. *La Comédie de l'Est inaugure son théâtre à Strasbourg.* **C.D.O.**, N° 25, octobre 1957.

2075. *La C.D.O. Ouvriers sans outils.* Ibid.

Etat des salles de spectacle dans la région de l'Ouest. C. R. de la réunion de Saint-Etienne 8-9 juillet 1957, pour l'étude des problèmes posés par la construction des salles.

2076. *Erstes internationales Treffen der Theatertechniker in Paris.* Antares, 1957, N° 6.

2077. *Lighting Control.* — III. Tabs, 1957, N° 1.

2078. BENTHAM (Frederick). — *Stage lighting.* 2nd ed., Pitman, 1957, 362 p. (Theatre and Stage Series).

2079. COPFERMANN (Emile). — *Une ville construit son Théâtre* [Mannheim]. **T.P.**, N° 26.

2080. EGGEBERT (U. S.). — *Il più moderno teatro di Europa e i suoi spettacoli.* **S.**, N° 133, 1957.

Le théâtre de Mannheim.

2081. MEYERHOLD (W. E.). — *Rekonstrukeja teatru.* **Pa.T.**, 1956, Nos 2-3.

2082. CASSI RAMELLI (A.). — *Edifici per gli spettacoli.* Milano, Vallardi, s.l.d. in-8°, 263 p.

2083. SCHOOP (Günther). — *Das Zürcher Schauspielhaus im zweiten Weltkrieg.* Zürich, Oprecht Verl. Schweizer Theater. Jahrbuch XXV der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, 1956, 236 p., index.

2084. SOUTHERN (Richard). — *A beginner's guide to adaptable theatres.* Tabs, 1957, N° 1.

2085. TOUCHARD (P. A.). — *Si, Vilar on peut construire des théâtres.* **A.**, N° 615, 1957.

2086. WERNER, GUSSMANN. — *Theatergebaüde.* Band 1, *Geschichtliche Entwicklung.* 236 p., 349 ill. Band II. *Technik des Theaterbaues,* 132 p., 175 ill. Berlin Veb Verlag Technik.

c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc.

2087. *Henri IV à l'Atelier.* Bref, 1957, N° 7.

*Extraits de presse lors de la reprise d'*Henri IV, *de* Pirandello, *à l'Atelier,* 1950.

2088. *The Shaw-Barker letters.* Edit. by C. B. Purdom. London, Phoenix, 1956, 241 p.

Nombreuses indications concernant la mise en scène des pièces montées par Harley Granville Barker *au Court Theatre.*

2089. *Das schöpferische recht des Regisseurs.* **M.K.**, 1957, N° 1.

Boleslav Barlog, Ferdinand Bruckner, Jean Cocteau, Franz Theodor Csokor, George Devine, Wolfgang Drews, Fritz Hochwalder, Heinz Dietrich, Kenter.

2090. *La mise en scène des œuvres du passé.* Etudes réunies et présentées par Jean Jacquot et André Veinstein. Paris, Edit. du C.N.R.S., 1957, in-4°, 308 p. ill., index.

Entretiens d'Arras 15-18 *juin* 1956.

2091. ALLIO (René). — *Les scènes de plein air.* In, *La Mise en scène des Œuvres du Passé,* voir N° 2090.

2092. ARNOUX (G.). — *Mathématique de la mise en scène.* Paris, Dervy, 1956.

2903. BABLET (Denis). — *Documentation et travail du décorateur.* In *La Mise en scène des Œuvres du Passé,* voir N° 2090.

2094. BEERLI (C. A.). — *Quelques aspects des Jeux, fêtes et danses à Berne dans la première moitié du* XVI*e siècle.* In, *Les Fêtes de la Renaissance,* voir N° 2700.

2095. BEIJER (Agne). — *Visions célestes et infernales dans le Théâtre du Moyen Age et de la Renaissance.* Ibid.

2096. BELINSKI (V. G.). — « *Hamlet* », *drame de Shakespeare. Motchalov dans le rôle d'Hamlet.* Moscou, GIKhL (Institut d'étude des arts) 1956, 119 p. *(rééditon des années* 1840) [en russe].

2097. BOUCHERY (H. F.). — *Des arcs triomphaux aux frontispices de livres.* In, *Les Fêtes de la Renaissance,* voir N° 2700.

2098. CHASTEL (André). — *Le lieu de la fête.* Ibid.

2099. CHRISTOUT (M. F.). — *Les feux d'artifices en France de* 1606 *à* 1628. Ibid.

2100. CICCALINI (M.). — *Théorie et pratique du décor.* **E.T.**, N° 41, 1957.

2101. CLERMONT (René). — *La mise en scène du théâtre médiéval.* In, *La Mise en scène des Œuvres du passé,* voir N° 2090.

2102. DEVAL (Jacques). — « *Mademoiselle* », *acte de reconnaissance, acte de naissance.* **I.T.**, N° 9, 1957.

Jugement de l'auteur sur ses interprètes. Denise Gence, Annie Girardot, Jean Marchat, J. P. Roussillon, Robert Manuel.

2103. EBERT (Gerhardt). — *Mahnung auch heute.* «*Die Matrosen von Cattaro* » von F. Wolf, im M. Gorki. **T.Z.**, 1957, N° 6.

Reprise au M. Gorki, Berlin de, Matrosen von Cattaro.

2104. ENGELSTAD (C. F.). — *Pour une interprétation moderne de Henrik Ibsen.* **T.M.**, Vol. VI, N° 1, ill.

2105. ERPENBECK (Fritz). — *Catch as catch can.* **T.Z.**, 1957, N° 6.

2106. FRETTE (Guido). — *Scenografia*. **S.**, N° 133, 1957, ill.

2107. *Scenografia : Wolfang Roth*. Ibid., N° 134.

2108. *Scenografia : spettacolo in Boboli*. Ibid., N° 137.

2109. GHISI (F.). — *Un aspect inédit des intermèdes de 1589 à la cour médicéenne*. In, *Les Fêtes de la Renaissance*, voir N° 2700.

2110. GILLIBERT (Jean). — *A propos de quelques problèmes généraux sur la mise en scène de la tragédie grecque*. In, *La Mise en Scène des œuvres du passé*, voir N° 2090.

2111. GLAVIMANS (A.). — *Revolutie in de toneelenscenering?* **H.T.**, 1957, N° 2.

2112. GOURFINKEL (Nina). — *Stanislavski et la mise en scène du « Mariage de Figaro »*. In, *La Mise en Scène des Œuvres du Passé*, voir N° 2090.

2413. GRAVIER (Maurice). — *Mises en scène récentes de « Peer Gynt »*. Ibid.

2114. *Mises en scène de Strindberg*. Ibid.

2115. HEPNER (Václav). — *Mises en scène au Théâtre National*, 1883-1900. (Scénická vyprava na jevisti Národního divadla v letech 1883-1900), Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umení, Prague (Editions d'État des Belles-Lettres, Musiques et Arts), 1955.

2116. HOFMEISTER (Adolf). — *Josef Capek et son œuvre scénique* (Josef Capek a jeho scénické vytvarné dílo), Divadelní zápisník, I/98.

2117. HOGAN (C. B.). — *Shakespeare in the theatre; a record of performances*. Vol. 2 : 1751-1800. Oxford, Clarendon Press, XII - 798 p.

2118. JACQUOT (Jean). — *Les études shakespeariennes. Problèmes et méthodes : l'exemple de Macbeth*. In, *La Mise en scène des Œuvres du passé*, voir N° 2090.

2119. KERNODLE (G. R.). — *Déroulement de la procession dans les temps ou espace théâtral dans les Fêtes de la Renaissance*. In, *Les Fêtes de la Renaissance*, voir N° 2700.

2120. KIVIMAA (Arvi). — *Taiteesta, varsinkin lavastustaiteesta ja meistaï*. Valvoja, [Helsinki], 1956, N° 1.

L'art de la mise en scène et l'art du décor de Théâtre en Finlande.

2121. KOMMISSARJEVSKI (V.). — *Khméliov et ses leçons de mise en scène*. Moscou, « Art », 1956, 294 p., ill. [en russe].

2122. KROL (Barbara). — *Antoni Smuglewicz Malarz Teatralny*. **Pa.T.**, 1956, N°s 2-3, ill.

Antonin Smuglewicz, décorateur.

2123. LAUDE (Jean). — *L'histoire, la peinture et la mise en scène d'événements passés*. In, *La Mise en scène des œuvres du passé*, voir N° 2090.

2124. LAWRENSON (T. E.). — *Ville imaginaire, décor théâtral et fête, autour d'un recueil de Geofroy Tery*. In, *Les Fêtes de la Renaissance*, voir N° 2700.

2125. LINZER (Martin). — *Notizen von Westberliner Bühnen. « Rote Rosen für mich » d'O' Casey, Schlopsspark-Theater Berlin. « Der Besuch der alten Dame » de F. Dürrenmatt*. **T.Z.**, 1957, N° 6.

2126. MAMMI (Maurizio). — *Problemi di scenografia e scenotecnica I : La scenografia nello spettacolo*. **R.**, VII, N°s 2-3.

2127. *Problemi di scenografia e scenotecnica 2 : Il palcoscenico come mezzo espressivo*. **R.**, VII, N° 6.

2128. MARRAST (Robert). — *L'esthétique Théâtrale de Rafaêl Alberti*. In, *La Mise en scène des œuvres du passé*, voir N° 2090.

2129. MONNET (Gabriel). — *Sur une mise en scène de « Hamlet »*. Ibid.

2130. MULLER (André). — *Undialektische Inszenierung. « Der gute Mensch Von Sezuan » im Köln*. **T.Z.**, 1957, N° 6.

Comparaison entre « La bonne âme de S'chouan » *à Cologne et la réalisation du Berliner Ensemble.*

2131. NIEVA (Francisco). — *Garcia Lorca, metteur en scène : Les Intermèdes de Cervantès*. In, *La Mise en scène des œuvres du passé*, voir N° 2090.

2132. QUEROL-GAVALDA (Miguel). — *Le Carnaval à Barcelone au début du* XVIIe *siècle*. In, *Les Fêtes de la Renaissance*, voir N° 2700.

2133. R. (R.). — *Scenografia. Dal gusto all'espressione : Opere di Pier Luigi Pizzi, Franco Zeffirelli.* **S.**, N° 130, 1957, ill.

2134. RIETTY (Robert). — *Luigi Pirandello, an author in search of producers.* Theatre World, N° 386, 1957.

2135. ROMAIN ROLLAND, LUGNE-POE. — *Correspondance* 1894-1901. Présentée avec une introduction et des notes de Jacques ROBICHEZ. Paris, l'Arche, 1957, in-8°, 240 p.

2136. ROSENFELD (Sybil). — *Unpublished stage documents.* **T.N.**, Vol. XI, N° 3.

2137. SALA (Alberico). — *Scenografia. Il Bozzetto come opera d'Arte. Opere di Attilio Colonnello.* **S.**, N° 132, 1957, ill.

2138. SANTELLI (Claude). — *« La famille Arlequin ».* In, *La Mise en Scène des œuvres du passé*, voir N° 2090.

Genèse de la pièce.

2139. SOUTHERN (Richard). — *The medieval theatre in the round.* London, Faber and Faber, 1957, 240 p., ill., index.

2140. VALVERDE. — *Sobre la interpretación de « La vida es Sueño ».* **L.N.L.**, N° 142, 1957.

2141. WILSON Jr (M. Glen). — *Theatrical significance of specimen book designs.* **OSU T.C.B.**, IV, N° 1.

2142. SAULNIER (V. L.). — *L'entrée de Henri II à Paris et la Révolution poétique de* 1550. In, *Les Fêtes de la Renaissance*, voir N° 2700.

2143. SCHRADE (Leo). — *Les fêtes du mariage de Francesco dei Medici et de Bianca Cappello.* Ibid.

2144. SCHERER (Jacques). — *Aspects des mises en scène de « Bajazet » et de « Tartuffe ».* In, *La Mise en scène des œuvres du passé*, voir N° 2090.

2145. SEROR (William). — *Le décor de théâtre.* Documents d'Actualité, N° 21, septembre 1957, ill.

2146. SHANKS (Alec). — *The art of the gauze.* Tabs, 1957, N° 1.

2147. STEWART (William). — *La mise en scène d' « Athalie ».* In, *La Mise en scène des œuvres du passé*, voir N° 2090.

A l'Université de Bristol.

2148. SYRKINA (F.). — *Le décor théâtral russe dans la deuxième moitié du* **XIX**e *siècle.* Essais. Moscou, « Art », 1956, 379 p. [en russe].

2149. TALVITIE (Oivai). — *Max Reinhardt.* 50 *vuotta Kammerspiele-teatterin avaamisesta.* Aamulehti, Tampere, 1956, N° 278.

M. R. — Cinquante années après l'inauguration du Kammerspiele à Berlin. Essai sur l'art de la mise en scène de REINHARDT *et l'art dramatique de* Gertrud EYSOLDT *et* d'Alexander MOISSI.

2150. VANUXEM (Jacques). — *Le Carrousel de* 1612 *sur la Place Royale et ses Devises.* In, *Les Fêtes de la Renaissance*, voir N° 2700.

2151. VEINSTEIN (André). — *Documentation et création.* In, *La Mise en Scène des œuvres du passé*, voir N° 2090.

2152. VIERGE (Gabriel Daniel). — *Utilité de la conservation des mises en scènes écrites.* Ibid.

2153. YATES (Frances A.). — *Poètes et artistes dans les Entrées de Charles IX et de sa Reine à Paris en* 1571. In, *Les Fêtes de la Renaissance*, voir N° 2700.

d) Costume, masque, maquillage

2154. *Les Fourberies de Scapin* [décors et costumes de Robert HIRSCH à la Comédie Française]. **I.T.**, N° 8, 1957.

2155. ANTOHI (M.). — *Importanza del costume teatrale.* **R.**, VII, N° 5.

2156. CAPITANIO (C.). — *Il trucco in quindici lezioni*, 9 : *le variazioni della bocca.* Ibid., Nos 2-3.

2157. — *Il trucco in quindici lezioni :* 10 *Mento, orecchie, rughe.* Ibid., N° 4.

2158. CHOUKHMINA (T.). — *Le maquillage.* 2ᵉ éd. revue et complétée. Moscou, éd. d'Etat de propagation de la culture, 1956, 80 p., ill. [en russe].

2159. DAHLBAECK (Bengt). — *Survivance de la tradition médiévale dans les Fêtes françaises de la Renaissance. A propos de quelques costumes dessinés par Francesco Primaticcio.* In, *Les Fêtes de la Renaissance*, voir N° 2700.

2160. D'ALESSANDRO (Errico). — *Colore e costume teatrale.* **Palsc.**, N° 62, 1957.

2161. FIEDLER (A.). — *Deutsche Volkstanzkostüme.* (Zentralhaus für Volkskunst) 3 Blatt Grünkostüme, 20 Kostümtaf ü 1 Schnittmusterbogen. F. Hofmeister, Leipzig, 1957.

2162. LION (Suzanne). — *Théâtre et couture.* **I.T.**, N° 8, 1957.

2163. PARISET (F. G.). — *Le mariage d'Henri de Lorraine et de Marguerite de Gonzague-Mantoue*, 1606. *Les Fêtes et le Témoignage de Jacques de Bellange.* In, *Les Fêtes de la Renaissance*, voir N° 2700.

2164. WEIGERT (A.). — *Costumes et modes d'autrefois. Debucourt : modes et manières du jouer* (1798-1808). Paris, Rombaldi, 1957, 24 pl., 28 × 38.

e) Direction et Administration

2165. CASTIGLIONI (Valli). — *Nei teatri parigini commandano le donne.* **S.**, N° 133, 1957.

2166. KLEMKE (Werner). — *Zu wissen sey jedermann... oder das Theaterplakat.* **T.Z.**, 1957, N° 6.

2167. SICHARDT (Gisela). — *Das Weimarer Liebnabertheater unter Goethes Leitung.* 230 p., in-8°, Avrion Verlag.

2168. TRILLING (Ossia). — *Kvinnliga teaterchefer anger Paris teatermelodi.* **N.P.**, 1957, N° 30.

f) Législation

2169. *Una « tavola rotonda » per il teatro.* Maschere, Feb. 1957.

2170. CIAMPI (A.). — *Sulla legge del teatro. L'intervento dello stato puó significare la perdita dell'indipendenza.* **S.**, N° 130, 1957.

2171. SANNITA (Carlo). — *Legge per il teatro.* Ibid., N° 127, 1957.

2172. TERRON (Carlo). — *I desideri della censura.* Ibid., N° 134, 1957.

V

LE COMÉDIEN

2173. *Le métier de l'acteur de complément* [au cinéma]. Le Technicien du Film, 1956, n° 23.

2174. *Misère sur la scène.* **A.**, N° 639, 1957.

Enquête de André HALIMI, *Réponses* de Jacques CHARLY, Philippe CLAIR, Jean MIGNOT, René RENOT, Bernard SANCY, Gérard VERGEZ.

2175. ABRAM (Paul). — *Neuf années de Conservatoire.* **I.T.**, N° 9, 1957.

2176. ALKAZI (E.). — *Report of the Theatre Unit School of Dramatic arts.* **T.U.B.**, Vol. V, N°ˢ 3-4, 1957.

2177. ANTONETTI (Charles). — *Notes pour un cours d'art dramatique.* **E.T.**, N° 40, 1957.

2178. CLUZEL (Magdeleine). — *Mimes et poètes antiques.* Paris, Le Scorpion, 1957, in-8°, 160 p., 52 ill.

2179. GORSKI (R.). — *Ze studiow and aktorstwem wincentego rapackiego.* **Pa.T.**, 1956, N°ˢ 2-3, ill.

Les comédiens de Vincent RAPACKIEGO (XIXᵉ). *Le jeu du comédien selon* RAPACKIEGO.

2180. KHOTE (Durga). — *The teaching of theatre.* Natya, 1956, N° 1.

2181. LAISS (Gerhard). — *Das betrifft alle.* **T.Z.**, 1957, N° 6.
Discussion d'un nouveau mode de « salaires » pour comédiens et musiciens dans la R.D.R.

2182. LIPINSKI (Jacek). — *Aktor i scena w recenzjach Teatralnych towarzystwa Iksów.* **Pa.T.**, 1955, N° 2.
L'acteur et la scène d'après les comptes rendus de la Société Iks (biographies).

2183. PHILIPPE (Gérard). — *Les acteurs ne sont pas des chiens.* **A.**, N° 640, 1957.

2184. TROTIGNON (Pierre). — *Présentation de l'école Charles Dullin.* **T.P.**, N° 25, 1957.

VI

BIOGRAPHIES

AFRIQUE DU SUD

HUGUENET (André)

2185. VAN HEERDEN (E.). — *André Huguenet.* **H.T.**, 1957, N° 2.

AMÉRIQUE LATINE

ZAMORANO (Ernestina)

2186. — *Homenaje a doña Ernestina Zamorano.* **Esc.**, IV, N° 8.
Doyenne des comédiennes péruviennes.

CASACUBERTA

2187. PEREYRA OLAZABAL (R.). — *Casacuberta* (Un actor bajo la tirania). Buenos Aires, Ed. Kraft, 1956.

ÉTATS-UNIS

BARRYMORE

2188. — *Storia di una grande famiglia di attori : i Barrymore.* **Palsc.**, N° 63, 1957.

FRANCE

2189. — *Notice sur les comédiens de la Comédie de l'Ouest.* **C.D.O.**, N° 25, 1957.
Jacques Forbin, Philippe Joulia, Yvette Ladrière, Robert Mazet, Daniel Miguel, Michel Parier, Dominique Québec, Valérie Quincey, Micheline Valmonde.

2190. LE BOLZER (Guy). — *Les 32 auteurs, les 23 metteurs en scène, les 50 Acteurs, les 9 décorateurs, qui sont le Théâtre Français d'aujourd'hui* [petit dictionnaire]. **P.T.**, N° 125, 1957.

2191. GUENIN (Pierre). — *Paris découvre seize nouveaux visages.* Ibid., N° 127.
Anouk Ferjac, Pascale Audret, Claude Brasseur, Michel Piccoli, Annie Fargue, Jess Hahn, Anne Doat, Jean-Pierre Granval, Armande Navarre, Jean-Marc Bory, Eva Linkova, Louise Roblin, Bernard Noel.

2192. BOURDET (Denise). — *Pris sur le vif.* Paris, Plon, 1957.
Leonor Fini, Montherlant, Cocteau, Mauriac, Green, Achard, Roussin, *etc.*

AUCLAIR (Michel)

2193. GUENIN (Pierre). — *Michel Auclair.* **P.T.**, N° 123, 1957.

AUMONT (Jean-Pierre)

2194. — *Souvenirs provisoires.* Paris, Julliard, 1957, in-8° soleil, 420 p.

COLLET (André)

2195. — *André Collet* [adjoint-chef électricien au T.N.P.]. Bref, 1957, N° 6.
Notice biographique.

COPEAU (Jacques)

2196. AUBRIANT (Michel). — *Jacques Copeau de Molière à Molière.* **P.T.**, N° 127.

DAUBRUN (Marie)

2197. CREPET (Jacques), PICHOIS (Claude). — *La mort de la « Belle aux cheveux d'or »*. **M.F.**, N° 1123, 1957.

DEBUCOURT (Jean)

2198. — *Jean Debucourt*. **I.T.**, N° 8, 1957.

FINI (Léonor)

2199. — *Léonor Fini*. **P.T.**, N° 123, 1957.

GENCE (Denise)

2200. — *Denise Gence*. **I.T.**, N° 9, 1957.

GUISOL (Henri)

2201. LE POITTEVIN (Rémy). — *Henri Guisol préfère la demi-teinte*. **P.T.**, N° 127.

GUITRY (Sacha)

2202. — Numéro spécial de Paris-Théâtre, N° 126, 1957, ill.
Contient le texte de Faisons un rêve.

2203. ANTONINI (G.). — *Ricordo di Sacha Guitry*. **S**, N° 137, 1957.

2204. GAUTIER (Jean-Jacques). — *Un homme de théâtre*. **F.**, 25 juillet 1957.

2205. MARTIN DU GARD (Maurice), HERISSE (M.), MARCABRU (Pierre). — *Sacha Guitry*. **A.**, N° 630, 1957.

2206. WILLEMETZ (Albert). — *Sacha tu nous a appris que la légèreté est une vertu*. Ibid.

JACQUES (les Frères)

2207. LEMOINE (Randal). — *Les Frères Jacques*. Préf. de Jacques PRÉVERT, Paris, Gallimard, 1957, in-8° soleil.

JOUVET (Louis)

2208. GIRAUDOUX (Jean-Pierre). — *Louis Jouvet*. **A.**, N° 630, 1957.

2209. GREGOR (Joseph). — *Mein Freund Louis Jouvet*. Antares, 1957, N° 4.

2210. KNAPP-LIEBNITZ (Bettina). — *Louis Jouvet, man of the Theatre*. Foreword by Michael REDGRAVE. Columbia Univ. Press, 1957, 345 p., ill. Bibliog., index.

JULIEN (A. M.)

2211. — *A. M. Julien : sa carte d'identité*. La Presse, 23 juillet, 1957.

LEMAITRE (Frédérick)

2212. SULLY (Jeanne). — *Frédérick Lemaître*. L'Amateur, N° 54, 1956.

MERCADIER (Marthe)

2213. P. G. — *Marthe Mercadier*. **P.T.**, N° 122.

NOIRET (Philippe)

2214. — *Philippe Noiret*. Bref, 1957, N° 6.
Notice biographique.

PASCAL (Jean-Claude)

2215. GUENIN (Pierre). — *Jean-Claude Pascal*. **P.T.**, N° 124, 1957.

PLACIDE (Alexandre)

2216. CHEVALLEY (Sylvie). — *The death of Alexandre Placide*. The South Carolina Historical Magazine. Vol. LVIII, N° 2, 1957.

SELLERS (Catherine)

2217. P.G. — *Catherine Sellers*. **P.T.**, N° 123, 1957.

TCHELITCHEW (Pavel)

2218. — *Pavel Tchélitchew peintre et décorateur*. **O.**, 10 septembre 1957.

VLADY (Marina)

2219. GUENIN (Pierre). — *Marina Vlady*. **P.T.**, N° 125, 1957, ill.

GRANDE-BRETAGNE

BUNN (Alfred)

2220. URWIN (G. G.). — *Alfred Bunn 1796-1860 : a revaluation.* **T.N.**, Vol. XI, N° 3.

DIBDIN the younger (Charles)

2221. — *Professional and literary memoirs of Charles Dibdin the Younger dramatist and upwoard of thirty years manager of minor theatres.* Edited from the original manuscript by George SPEAIGHT. London, Society for Theatre Research, 1956, X-175 p., ill.

KEMBLE (John Philip)

2222. MATTHEWS (Harold). — *Ineffable Kemble.* Theatre World, N° 386, 1957.

OLDFIELD (Anne)

2223. GORE-BROWNE (Robert). — *Gay was the pit. The Life and times of Anne Oldfield, actress.* (1683-1730). London, Reinhardt, 1957, 192 p., ill.

ITALIE

BENASSI (Memo)

2224. — *Memo Benassi nel ricordo di Enrico d'Alessandro, Ermanno Contini, Eligio Possenti, Giorgio Prosperi.* **Palsc.**, N° 62, 1957.

2225. BERTOLINI (Alberto). — *Benassi ancore senza pace.* **I.D.**, N° 249, 1957.

DE FILIPPO (Eduardo)

2226. GUEZ (Gilbert). — *Il y a trois De Filippo, mais il n'y a qu'un Théâtre, celui d'Eduardo.* **P.T.**, N° 127.

GRAMMATICA (Emma)

2227. ROSSO DI SAN SECONDO (P.M.). — *Ricomposizione sensibile d'una interpreta ideale.* **I.D.**, N° 243, 1956.

2228. TERRON (Carlo). — *Emma Grammatica o l'età della grazia.* **S.**, N° 133, 1957.

GIROTTI (Massimo)

2229. VIRDIA (F.). — *Massimo Girotti.* Maschere, Feb. 1957.
Ses principaux rôles.

TOFANO (Sergio)

2230. TERRON (Carlo). — *Sergio Tofano.* **S.**, N° 137, 1957.

PAYS SCANDINAVES

BERGMAN (Ingrid)

2231. MESTRAL (Maurice). — *Ingrid Bergman.* **P.T.**, N° 120, 1957, ill.

POLOGNE

OSTERWY (Julius) et ZEROMSKI (Stephane)

2232. HENNELOWA (J.). — *Listy Juliusza Osterwy do Stefana Zeromskiego.* **Pa.T.**, 1956, N°s 2-3, ill.

SCHILLER (Léon)

2233. TISMOZCWICZ (J.). — *Schilleriana.* Ibid., 1957, N° 1.

2234. TERLECKI (Tymon). — *Ostatni romantyk sceny polskiej.* Ibid.
Le dernier romantique de la scène polonaise : Léon SCHILLER.

2235. RASZEWSKI (Z.). — *Pierwszy konstruktor teatru narodowego.* Ibid.

TCHÉCOSLOVAQUIE

2236. CERNY (Frantisek). — *Les acteurs de théâtre depuis 70 ans* (Herci sedmdesáti let). Publié à l'occasion du 70e anniversaire du Théâtre National de Prague. Divadlo IV/997.

PALOUS (Karel)

2237. WOLFRAM (Gerhard). — *Unser Gast Karel Palous.* **T.Z.**, 1956, n° 10.
Karel PALOUS, *directeur du « Théâtre réaliste Zdenck Nejedly » à Prague.*

U.R.S.S.

ANDREIEVA (Anna)

2238. FINOGUENOV (A.). — *Anna Andreieva.* **E.S.**, N° 111, 1957.

LENSKI (Alexandre)

2239. ZOGRAF (N.). — *Alexandre Lenski.* Moscou, « Art », 1955, 455 p. [en russe].
Un des plus grands acteurs du Théâtre Maly.

VII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

GÉNÉRALITÉS

2240. CIORANESCU (A). — *El Barroco o el Descubrimiento del Drama.* La Laguna, Publ. de la Universidad, 1957, gr. in-8°, 445 p.

2241. KALAN (Filip). — *Problematika gledaliske zgodovine.* Gledaliski list Akademije za igralsko umetnost v Ljubljani, N° 11, 1956.
Sur les cours d'histoire du théâtre à l'Académie d'art théâtral à Ljubljana.

2242. KONKKA (Juhani). — *Teatterin kriisi Neuvostoliitossa.* Parnasso [Helsinki]. Décembre 1956, N° VIII.
Le rôle de l'auteur dramatique dans la création théâtrale.

ANTIQUITÉ GRÉCO-LATINE

2243. — *Il dramma ellenico nega il mito.* **I.D.A.**, 1957, N° 2.

2244. CLOSSON (Herman). — *Les grandes époques de l'histoire du Théâtre : l'Antiquité.* L'Amateur, N° 55, 1957.

2245. WUILLEUMIER (Pierre). — *Le théâtre latin.* Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1956, in-4°, 60 p.

ARISTOPHANE

2246. — « *Les Acharniens* », « *Les Cavaliers* », « *Les Nuées* », « *Les Guêpes* », « *La Paix* », « *Les Oiseaux* », « *Lysistrata* », « *Les Thesmophories* », « *Les Grenouilles* », « *L'Assemblée des Femmes* ». Trad. de Hilaire Van Daele. Notices et introduction par Alphonse Dain. Paris, le Club Français du Livre, 1956, in-8°, XXII-993 p.

ESCHYLE

2247. — « *Agamenmon* ». Edit. by J. D. Denninston and D. Page, Oxford, Clarendon Press, 1957, XXXIX-240 p.

SÉNÈQUE

2248. — « *Agamemnona* ». Ed. et com. par R. Giomini. Roma, Signorelli, 1956, in-8°, 218 p.

SOPHOCLE

2249. DJURIC (Milos). — *Sofoklove tebanske tragedije : « Car Edip », « Edip Kolonski », « Antigona ».* Cetinje, Narodna knjiga, 1955. 19 × 11,5 80 p.
Sur les tragédies thébaines de Sophocle : Œdipe Roi, Œdipe à Colone, Antigone ; *données bibliographiques.*

2250. EHRENBERG (V.). — *Sophokles und Perikles.* Munich, Beck, 1956, in-8°, X-218 p.

ALLEMAGNE

2251. — *Les Classiques de demain.* I. *Domaine germanique*, par S. Melchinger. II. *Domaine anglais*, par J. Wood Krutch. III. *Domaine Français*, par Robert Kemp. **T.M.**, Vol. VI, N° 1.

2252. LANGOSCH (K.). — *Lateinische Dramen des Mittelalters.* Mit deutschen Versen. Berlin, Rütten et Loening, 430 p.

2253. MICHAEL (W. F.). — *Das deutsche Drama und Theater vor der Reformation.* Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1957, N° 1.

BRECHT (Bertolt)

2254. — *« Leben des Galilei ».* Versuche, Berlin. Aufbau-Verlag, H. 14, 149 p., in-8°.

2255. — *Bertolt Brecht :* 1898-1956. Adam, 1956, N° 254 [*N° Spécial*].

2256. BENJAMIN (W.). — *Kommentare zu Gedichten von Brecht.* Aufbau, 1956, N° 9.

2257. BLAU (H.). — *Brecht's « Mother Courage » : The rite of war and the rythm of epic.* **E.T.J.**, Vol. IX, N° 1, 1957.

2258. BLOCH (E.). — *Aufsätze uber Bertolt Brecht.* Aufbau, 1956, N° 9.

2259. FARNER (K.). — *B. Brecht zum Gedenken.* Ibid.

2260. JEVTIC (Borivoje). — *Borbeni provetravac pozorisnog vazduha. Povodom smrti Berta Brehta.* Zivot [Sarajevo], 1956, N° 9.

2261. K'AMILOV (K'iril). — *Bertolt Brecht* (1898-1956). Sovremenost [Skopje], N° 9, 1956.

2262. MAYER (H.). — *Der frühe Brecht.* Aufbau, 1956, N° 9.

2263. SKREB (Zdenko). — *Bertolt Brecht.* Teatar [Zagreb], 1956, N°s 4-5.
B. Brecht et « l'effet d'étrangeté ».

HAUPTMANN (Gerhardt)

2264. SCHUBERT (G.). — *Zum epischen Werk Gerhardt Hauptmanns.* Aufbau, 1956, N° 10.

GŒTHE

2265. — *Gœthe, Neue Folge des Jahrbuchs der Gœthe.* Weimar, Böhlau, 1956, 336 p.

2266. BUCHWALD (R.). — *Führer durch Gœthes Faustdichtung.* Stuttgart, A. Kröner, 1955, XVI-399 p.

2267. GILLIES (Alexander). — *Gœthe's Faust, an interpretation.* Oxford, Blackwell, 1957, XII-225 p., bibl. (Modern Language Studies Series).

2268. JOCKERS (Ernst). — *Mit Gœthe.* Heidelberg, Winter, 1957, 206 p.

2269. MUHLHER (R.). — *Der Lebensquell. Bildsymbole in Gœthes « Faust ».* Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1957, N° 1.

2270. SILZ (W.). — *Ambivalences in Gœthe's « Tasso ».* **G.R.**, Déc. 1956.

2271. ZULBERTI (T.). — 125 *anni dalla morte di W. Gœthe.* **Palsc.**, N° 63.

HEBBEL (Friedrich)

2272. ROTH (Robert). — *Herodes und Marianne* [von Friedrich Hebbel]. Prisma. Blätter des Schauspielhauses Bochum. 1956-1957, N° 2.

HEINE (Heinrich)

2273. — *Heine et le Théâtre.* Moscou, « Art », 1956, 423 p. [en russe].

KLEIST (Heinrich von)

2274. KULTERMANN (E.). — *Die Bedeutung der Pantomime in den Dramen Heinrich von Kleists.* **M.K.**, 1957, N° 1.

2275. PRANG (Helmut). — *Irrtum und Missverständnis in den Dichtungen Heinrich von Kleists.* Erlangen, 1955, 66 p.

LENZ (Reinhold)

2276. ROBERT (Marthe). — *Reinhold Lenz et « les Soldats ».* **T.P.**, N° 25, 1957.

LESSING (G. E.)

2277. V. WINTERSTEIN (Eduard). — *Lessing, Moses Mendelssohn und Nathan.* **T.Z.**, supplément au 5/57, p. 2-14.

MELLS (Max)

2278. MELCHINGER (Siegfried). — *Max Mells « Jeanne d'Arc »*. Antares, IV, N° 6, décembre 1956.

SCHILLER (Friedrich)

2279. MOLDENHAUER (Gerardo). — *Homenaje a Schiller*. Estudios y documentos. Rosario, 1956. Ed. Instituto de Filología.

2280. STRICH (Fritz). — *Schiller und Thomas Mann*. Die Neue Rundschau [Francfort], 1957, N° 1.

ZUCKMAYER (Carl)

2281. LE FORT (G. von). — *Carl Zuckmayer*. Ibid., 1956, N° 1.

AMÉRIQUE LATINE

AMEZAGA (Carlos German)

2282. CHAMORRO (G. U.). — *Carlos German Amezaga, autor teatral peruano 1862-1906*. **Esc.**, IV, N° 8.

PARDO Y ALAGIA (Felipe)

2283. CHAMORRO (G. U.). — *Piezas teatrales del Peru independiente que precedieron a « Frutos de la educacion »*. Ibid.

2284. VELIT (C.). — *Felipe Pardo y Alagia*. Ibid.

AUTRICHE

GRILLPARZER (Franz)

2285. KLARMANN (A. D.). — *Grillparzer und die Moderne*. Die neue Rundschau, 1956, N° 1.

2286. NAUMANN (W.). — *Grillparzer, das dichterische Werk*. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1956, XIII-182 p.

2287. RINDAUER (G.). — *Grillparzer und das Problem der tragischen wirkung* **M.K.**, 1957, N° 1.

HOCHWALDER (Fritz)

2288. HENRIKSON (Stig.). — *Hochwalder och « Donadieu »*. Abo Underrättelser, 1957, N° 50.
Hochwalder et sa pièce Donadieu.

HOFMANNSTHAL (Hugo von)

2289. STEINGRUBER (Elisabeth). — *Hugo von Hofmannsthal sophokleische Dramen*. Winterthur, Keller, 1956, in-8°, 162 p.

BELGIQUE

CLAUS (Hugo)

2290. LAMPO (Hubert). — *Vlaamse vitriool voor Hugo Claus*. **H.T.**, 1957, N° 3.

MAERTERLINCK (Maurice)

2291. — *« Intérieur », « Pelléas et Mélisande », « l'Oiseau Bleu »*. Avertissement de P. A. Touchard. Paris, Club des Libraires de France, 1956, in-16, 312 p.

ESPAGNE

2292. POYAN (Daniel). — *Ame et esprit du Théâtre espagnol*. (Leçon inaugurale Lausanne), 1956, in-8°, 16 p. In, Etudes de Lettres, N° 95, 1956.

BANCES Y LOPEZ CANDAMO (Francisco Antonio de)

2293. PENZOL (Pedro). — *Angelica e Medoro en el « Orlando Furioso » de Francisco Bances Candamo*. Clavileño, VII, N° 39.

CALDERON

2294. PAGES LARRAYA (A.). — *El nuevo mundo en una obra de Calderón*. Atenea, N° 371.
La Aurora en Copacabana.

2295. WILHELM (Julius). — *La critica calderoniana en los siglos XIX y XX en Alemania*. Cuadernos Hispanoamericanos, N° 73, 1956.

CERVANTES

2296. ASTRANA MARIN (L.). — *Congedo e morte di Cervantes.* **Sc. I.**, 1957, N° 4.

FERNANDEZ (Lucas)

2297. BRAVO-VILLASANTE (C.). — *Literatura. Teatro primitivo. Lucas Fernandez.* Consigna, janv. 1956.

GARCIA LORCA (Federico)

2298. BODINI (Vittorio). — *La formazione poetica di F. Garcia Lorca.* Letterature Moderne, VII, N° 1, 1957.

LA CUEVA (Juan de)

2399. SHERGOLD (N. D.). — *Juan de la Cueva y los primeros teatros de Sevilla.* Archivo Hispalense, N° 75, 1956.

ROJAS ZORRILLA (Francisco de)

2300. MacCURDY (R. R.). — *Francisco de Rojas Zorrilla.* **B.C.**, Vol. IX, N° 1, 1957.

2301. ORTIGOZA (V. Carlos). — *« Del rey abajo ninguno », de Rojas estudiada a traves de sus moviles.* **B.C.**, Vol. IX, N° 1, 1957.

ROJAS (Augustin de)

2302. CRIADO DE VAL (M.). — *Indice verbal de « La Celestina ».* Madrid, C.S.I.C., 1955, 266 p.

2303. EARLE (Peter G.). — *Four stage adaptations of « La Celestina ».* Hispania [Washington], XXXVIII, 1955.

2304. FITZPATRICH (J. J.). — *« La Celestina ». El proceso de la creación literaria a través de una tragicomedia.* La Torre [San Juan de Puerto Rico], III, 1955, N° 12.

2305. MARTIN MORENO (J. G.). — *« Celestina », madre de picaros.* Santa Cruz [Valladolid], 1956, N° 16.

RUIZ DE ALARCON (Juan)

2306. ASHCOM (B. B.). — *Verbal and conceptual Parallels in the plays of Alarcón.* **H.R.**, 1957, N° 1.

TIRSO DE MOLINA

2307. FUCILLA (J. C.). — *On the mirror symbols in Tirso's « Aquiles ».* **B.C.**, Vol. IX, N° 1.

2308. HESSE (Everett W.). — *Es « La ninfa del Cielo » attribuida a Tirso, una comedia desatinada?* Filologia Romanza, III, N° 10, 1956.

2309. METTMAN (W.). — *Studien zum religiösen Theater Tirso de Molinas.* Köln, 1954, in-8°, 52 p.

2310. MONTEIRO (H.). — *Alguns passos da comedia famosa de « El vergonzoso en palacio » de Tirso de Molina.* Studium generale [Oporto], I, 1956.

VEGA (Lope de)

2311. ENTRAMBASAGUAS (J. de). — *Más sobre unos Villancicos a los Misterios del Rosario de Lope de Vega.* **R.L.**, T. IX, N°s 19-20.

2312. — *La valoración de Lope de Vega en Feijóo y su época.* Cuadernos de la Cátedra de Feijóo. [Oviedo], 1956.

2313. McCREADY (W. T.). — *« Empresas » in Lope de Vega's Works.* **H.R.**, 1957, N° 2.

ÉTATS-UNIS

2314. COHN (Albert). — *« Salvation Nell » : an overlooked Milestone in American Theatre.* **E.T.J.**, Vol. IX, N° 1.

2315. MOODY (Richard). — *America takes the stage : romanticism in american drama* 1750-1900. Bloomington, Indiana University Press, 1955, VIII-322 p.

O'NEILL (Eugène)

2316. ALEXANDER (D. M.). — *« Lazarus Laughed » and Buddha.* **M.L.Q.**, 1956, N° 4.

2317. DUMUR (Guy). — *A propos de « Long day's journey into night ».* **T.P.**, N° 25, 1957.

2318. SCAGLIONE (Massimo). — *Gli anni verdi di Eugene O'Neill.* **R.**, VII, Nos 2-3, 1957.

2319. TOMSE (Dusan). — *Dramatik Amerike.* Celjski gledaliski list, 1955-1956, N° 5.

Deux fragments d'une étude sur E. O'NEILL

FINLANDE

CHORELL (Walentin)

2320. VEISTAJA (Olavi). — *Kuka on Walentin Chorell?* **Aa.**, N° 288, 1956.

Article sur l'œuvre de Walentin CHORELL.

FRANCE

2321. — *Le Théâtre en France au* XVIIe *siècle.* Paris, La Documentation Française. Choix des documents et textes par Pierre MÉLÈSE. Coll. Documents d'Histoire Littéraire, N° 1, in-4°, 32 pl.

2322. COHEN (Gustave). — *Lettres Chrétiennes au Moyen-Age.* Paris, A. Fayard, Coll. « Je sais. Je crois ». 1957.

Le drame liturgique et semi-liturgique. Le théâtre religieux aux XIIIe, XIVe *et* XVe *siècles.*

2323. TITMUS (C. J.). — *The influence of Montchretien's « Ecossaise » upon french classical tragedies with subject from english history.* **Fr. St.**, 1956, N° 3.

ANOUILH (Jean)

2324. JOHN (Jean). — *Obsession and technique in the plays of Jean Anouilh.* Ibid., 1957, N° 2.

2325. VRHUNC (Janez). — *Skrivnost Jeana Anouilha.* Nase razgledi, 1956, N° 12, ill.

Le secret de J. ANOUILH.

AYME (Marcel)

2326. — *L'Amérique a peur de l'amour... C'est le sujet de ma prochaine pièce.* **A.**, N° 633.

BECKETT (Samuel)

2327. LEVENTHAL (A. J.). — *Samuel Beckett, poet and pessimist.* Listener, N° 1467, 1957.

2328. — *« Close of play ». Reflections on S. Beckett's new work for the french theatre.* The Dublin Magazine, XXXII, N° 2, 1957.

2329. NADEAU (M.). — *Beckett : la tragédie transposée en farce.* L'Avant-Scène, N° 156, 1957.

BERNANOS (Georges)

2330. — *Autour du « Dialogue des Carmélites ».* Lettre de l'Abbé D. PÉZERIL et réponse de Marcel SCHNEIDER. **C.**, 4 juillet 1957.

CAMUS (Albert)

2331. DUMUR (Guy). — *Albert Camus et le théâtre.* **P.T.**, N° 123, 1957.

CORNEILLE (Pierre)

2332. KOFFAT (Cl.). — *Corneille est-il tragique?* Enseignement Chrétien, décembre 1956.

2333. SENART (Ph.). — *La création d'un nouveau mythe : Corneille, de Bernard Dort.* **A.**, N° 630, 1957.

DUMAS père (Alexandre)

2334. DAGENS (J.), PICHOIS (Cl.). — *Baudelaire, Alexandre Dumas et le haschisch.* **M.F.**, N° 1130, 1957.

DUMAS fils (Alexandre)

2335. RAT (Maurice). — *De la Dame aux Camélias à la Baronne d'Auge.* **I.T.**, N° 8, 1957.

GILLOIS (André)

2336. — *Polydora.* Ibid., N° 9, 1957.
Explication de la pièce par son auteur.

GIRAUDOUX (Jean)

2337. KRALJ (Vladimir). — *Dramaturgija Jeana Giraudouxa* (K uprizoritvi Giraudouxove Norice iz Chaillota v reziji dr. Bratka Krefta in Mirka Mahnica). Nasa sodobnost, N°s 7-8, 1956.
La dramaturgie de J. GIRAUDOUX, *à l'occasion de la représentation de* La Folle de Chaillot *au Théâtre National Slovène (Ljubljana).*

2338. MARILL-ALBERES (René). — *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux.* Thèse. Paris, Nizet, 1957, in-8°, 571 p. Bibliog.

2339. — *La Genèse du « Siegfried » de Giraudoux (étude de variantes); la composition dramatique.* Thèse complémentaire. Ibid.

2340. *Giraudoux fait une entrée remarquée à l'Université.* **A.**, N° 633.
A propos de la thèse de R. Marill Albérès.

HOSSEIN (Robert)

2341. G. G. — *Robert Hossein.* **P.T.**, N° 125, 1957, ill.

HUGO (Victor)

2342. — *« Les Misérables ».* Adaptation de Paul ACHARD. Les Œuvres Libres, N° 130, 1957.

2343. ACHARD (Paul). — *Je n'ai pas « adapté » les « Misérables ».* **I.T.**, N° 8, 1957.

2344. MUNER (M.). — *Hugo.* Brescia, La Scuola, 1956, in-16, 318 p.

IONESCO (Eugène)

2345. VINKENOOG (S.). — *Ionesco.* **H.T.**, 1957, N° 2.

LAUDENBACH (Roland)

2346. FRESNAY (Pierre). — *Guignol et guignols.* L'Avant-Scène, N° 157, 1957.

2347. NIMIER (Roger). — *Roland Laudenbach.* Ibid.

2348. PERIER (François). — *Le lecteur juge...* Ibid.

MARIVAUX

2349. GAZAGNE (Paul). — *Les Serments indiscrets.* **I.T.**, N° 8, 1957.

MOLIÈRE

2350. CAIRNCROSS (John). — *New light on Molière, « Tartuffe », « Elomire Hypocondre ».* Préf. by Raymond PICARD. Genève, Droz, 1956, in-8°, XII-79 p.

2351. EMERY (Léon). — *Molière. Du métier à la pensée.* Lyon, les Cahiers Libres, 1956, gr. in-8°, 148 p. [Cahier n° 32].

2352. MELESE (Pierre). — *Les demeures parisiennes de Molière.* **M.F.**, N° 1122, 1957.

2353. MONGREDIEN (Georges). — *Un ami de Molière, Chapelle.* Ibid.

2354. SIMON (Alfred). — *Molière par lui-même.* Paris, Le Seuil, 1957, Coll. « Ecrivains de Toujours ». N° 40, 192 p., ill.

2355. — *La Comédie mortelle* [le Malade Imaginaire]. Bref, 1957, N° 9.

MONTHERLANT (Henry de)

2356. CAILLET (Gérard). — *« Brocéliande » et « Amédée ou les Messieurs en rang ».* **I.T.**, N° 8, 1957.

MUSSET (Alfred de)

2357. — *Théâtre.* Introduction et notes de Pierre SALOMON. Paris, Hachette, 2 Vol., 398 et 350 p.

2358. — *Le Théâtre d'Alfred de Musset vu par* DUSSANE, Jules LEMAITRE, René PETER, COLETTE, Henry BATAILLE, Théophile GAUTIER. L'Amateur, N° 55, 1957.

2359. SEE (E.). — *Für oder gegen Alfred de Musset.* Hommes et Techniques, Vol. XIII, N° 147, 1957.

QUENTIN (Pol)

2360. LE BOLZER (Guy). — *Pol Quentin.* **P.T.**, N° 124, 1957.

RACINE (Jean)

2361. DEDEYAN (Charles). — *La « Phèdre » de Racine.* Paris, Centre de documentation Universitaire, 1956, in-4°, 161 p.

2362. GRIMMER (G.). — *Expliquez-moi « Andromaque » de Racine.* Paris, Foucher, 1955, in-16, 90 p.

2363. KNIGHT (R. C.). — *A further note on Racine's Thébaïde.* **Fr. St.**, 1956, N° 3.

2364. RAT (Maurice). — *Charme de Bajazet.* **I.T.**, N° 9, 1957

2365. RIVOLLET (André). — *Phèdre la scandaleuse.* Ibid.

2366. SCHERER (Jacques). — *Racine : Bajazet.* Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1956, in-4°.

2367. SYPHER (Wylie). — *The late baroque purification : Racine.* In, *Four stages of Renaissance style : transformations in art and literature* 1400-1700. New-York, Anchor Books, 1955.

RENARD (Jules)

2368. AMBRIERE (Francis). — *Le théâtre de Jules Renard.* Les Annales, N° 78, 1957.

ROMAINS (Jules)

Voir n° 2356.

ROSTAND (Edmond)

2369. KOMI (Miodrag). — *Nesto o Edmonu Rostanu i o njegovom « Siranu de Berzeraku ».* In, Susreti, Cetinje, 1956, N° 4.

Sur E. ROSTAND *et son* Cyrano de Bergerac.

SARTRE (Jean-Paul)

2370. — *Jean-Paul Sartre on his autobiography.* An interview with Olivier TODD. Listener, N° 1471, 1957.

GRANDE-BRETAGNE

2371. LOMBARDO (A.). — *Il dramma pre-schakespeariano.* Venezia, Nari Pozza, 1957, in-8°, 224 p.

2372. SHORT (Ernest). — *The British drama grows up.* Quarterly Review, April, 1957.

2373. STEVENS (Denis). — *Pièces de théâtre et « Pageants » à l'époque des Tudor.* In, *Les Fêtes de la Renaissance*, voir N° 2700.

BROWNINGS (Robert)

2374. — *Robert Brownings dramatisch Experiment.* Pfäffikon. Zurich, Verl. Oskar Schellenberg Buchdrucker, 1954, 128 p.

CHAPMAN (George)

2375. GORDON (D. J.). — *Le « Masque mémorable » de Chapman.* In, *Les Fêtes de la Renaissance*, voir N° 2700.

DEKKER (Thomas)

Voir n° 2380.

ELIOT (Thomas)

2377. PARIS (Jean). — *Réflexions sur un meurtre.* Bref, 1957, N° 7.

2378. PETRIC (Vladimir). — *T. S. Eliot-pesnik, dramaticar i filozof.* Knjizevnost, Beograd, 1956, N°s 11-12.

T. S. ÉLIOT, *poète, auteur dramatique et philosophe.*

FLETCHER (John)

2379. BEECHAM (Sir Thomas). — *John Fletcher.* Oxford, Clarendon Press, London, Cumberlege, 1956, 23 p.

JONSON (Ben)

2380. WICKHAM (Glynne). — *Contribution de Ben Jonson et de Dekker aux Fêtes du couronnement de Jacques Ier.* In, *Les Fêtes de la Renaissance,* voir N° 2700.

MARLOWE (Christopher)

2381. HENDERSON (P.). — *Christopher Marlowe.* London, British Council, 1956, 47 p.

OSBORNE (John)

2382. LUCAS (Barbara).—*Looking back at « The Entertainer ».* Twentieth Century, N° 964, 1957.

2383. TREWIN (J. C.). — *John Osborne en de « Angry young men ».* **H.T.,** 1957, N° 2.

PRIESTLEY (John Boynton)

2384. BROWN (J.). — *J. B. Priestley.* London, British Council and Longmans, 1957, 39 p.

2385. DEN HERTOG (Elsa). — *Priestley en het simultaan-effect.* **H.T.,** 1957, N° 3.

SHAKESPEARE (William)

2386. — *King Richard II.* Ed. by P. Ure, London, Methuen, 1956, 291 p.

2387. BARBLAN (G.). — *Un prezioso spartito del « Falstaff ».* Milano, ed. della Scala, s.i.d., in-8°, 34 p.

2388. BLOOMFIELD (M. W.). — *Distance and predestination in « Troilus and Cressida ».* P.M.L.A., LXXII, N° 1.

2389. BONNEFOY (Yves). — *Scènes de « Jules César ».* **M.F.,** N° 1122, 1957.

2390. DRAPER (J. W.). — *Shakespeare and the Turk.* Journal of English and Germanic Philology [Evanston], 1956, N° 4.

2391. GEREVINI (S.). — *Shakespeare « corvo rifatto ».* Letterature Moderne, N° 2, 1957.

2392. HALLIDAY (F. E.). — *Shakespeare in his age.* London, G. Duckworth and C° Ltd., 1956, in-8°, XVI-362 p., 17 ill. h.-t.

2393. HOLLAND (Ruth). — *La vie passionnée de W. Shakespeare.* Trad. d'A. de Beughem, Paris, Intercontinentale du Livre, 1956, in-8°, 349 p.

2394. KRALJ (Vladimir). — *William Shakespeare : Historije o « Henriku IV ».* Nasa sodobnost [Ljubljana], 1956, N° 4.
Histoires de Henry IV; *à l'occasion de la représentation au Théâtre Dramatique (Ljubljana).*

2395. KREFT (Bratko). — *Drugi del « Henrika IV ».* Gledaliski list Drame SNG [Ljubljana], 1956-1957, N° 3, ill.
*Sur la 2e partie d'*Henry IV, *de Shakespeare, représentée au Théâtre National Slovène.*

2396. MANSFIELD (K.). — *Notities bij Shakespeare.* **H.T.,** 1957, N° 3.

2397. MONTANET (Pierre). — *« Coriolan ».* **I.T.,** N° 8, 1957.

2398. NICOLL (Allardyce) Ed. — *Shakespeare Survey.* N° 10. An annual survey of Shakespearean study and production. London, Cambridge University Press, VIII-171 p., ill., bibl.

2399. POKORNY (Jaroslav). — *L'époque de W. Shakespeare et le théâtre* (Shakepearova doba a divadlo). Prague, Editions Orbis, 1955.

2400. RUIZ GARCIA (E.). — *Enigma de la personalidad verdadera de Shakespeare.* La Estafeta Literaria. Madrid, N° 43, 1956.

2401. WARNER (A.). — *A note on « Antony and Cleopatra ».* English XI, N° 64.

SHAW (George Bernard)

2402. *Bernard Shaw démystifié.* Un débat entre Alec GUINESS, Lionel HALE, Wolf MANKOWITZ. **T.M.,** Vol. VI, N° 1.

2403. COUCHMAN (G. W.). — *Here was a Caesar : Shaw's Comedy today.* P.M.L.A., LXXII, N° 1.

2404. EATON (W. P.). — *A man named Shaw.* The Virginia Quarterly Review, 1957, N° 1.

2405. EYRIGNOUX (L.). — *Le centenaire de la naissance de Bernard Shaw.* **E.A.,** 1957, N° 2.

2406. SINKO (G.). — *G. B. S. po stu latach.* **Pa. T.,** 1956, N°s 2-3, ill.

2407. TRILLING (Ossia). — *Sällsamt smussel.* **N.P.,** N° 246, 195.6
Essai sur dernière pièce de G. B. SHAW : Why she would not?

WEBSTER (John)

2408. PRAZ (M.). — *John Webster and « The Maid's tragedy ».* English Studies, XXXVII, N° 6.

WILDE (Oscar)

2409. F. L. — *Oscar Wilde* (1856-1900) *o el temor de ser incomprendido.* Papetles de Son Armadans. [Madrid - Palma de Mallorca]. III, 1956.

2410. MERLE (Robert). — *Oscar Wilde.* Valencia, Fomento de Cultura, 1956, 495 p.

INDE

2411. MACHWE (Prabhavar). — *The drama in modern India.* Natya, 1956, N° 1.

2412. SHAH (Priyabala). — *Ancient Indian drama.* Ibid.

ITALIE

2413. — *La Commedia dell'Arte.* Storia e testo a cura di V. PANDOLFI. Vol. II, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1957, in-8°, 336 p.

2414. — *Analyse des nouvelles pièces italiennes représentees pendant la saison théâtrale* 1956-1957. **R.T.I.,** VI, N° 1.

2415. — *Indice del teatro italiano contemporaneo.* **R.,** VII, 1957, N°s 2-3.
Dino FALCONI, Giuseppina FERIOLI, Vincenzo FILIPPONE, Luciano FOLGORE, A. Galeazzo GALEAZZI, Marcello GALLIAN, Gherardo GHERARDI, Guglielmo GIANNINI, Edoardo GRELLA.

2416. — *Indice del teatro italiano.* Ibid., N° 5.
Benny LAI, Giuseppe LANZA, Renato LELLI, Paolo LEVI, Virgillio LILLI, Carlo LODOVICI, Sabatino LOPEZ, Giuseppe LONGO.

2417. — *Indice del teatro italiano contemporaneo.* Ibid., N° 6.
Cesare Vico LODOVICI, Ermanno MACCARIO, Giuseppe MAFFIOLI, Nicola MANZARI.

CICOGNANI (Bruno)

2418. — *Bruno Cicognani.* **R.T.I.,** VI, N° 1.

GOLDONI (Carlo)

2419. DAMERINI (G.). — *Goldoni.* **I.D.,** N° 247, 1957.

2420. DEDEYAN (Ch.). — *Goldoni, vie et œuvres.* Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1956, in-4°, 98 p.
Contient le texte de Don Giovanni Tenorio.

2421. MAFFIOLI (G.). — *Duecento cinquant'anni fa nasceva Goldoni.* **Palsc.,** N° 62, 1957.

MALAPARTE (Curzio)

2422. PENSA (C. M.). — *Impegno morale del commediografo Malaparte.* **S.,** N° 137, 1957.

MANZONI (Alessandro)

2423. — *Alessandro Manzoni.* Paris, Presses Universitaires, 1955.

PIRANDELLO (Luigi)

2424. DUMUR (Guy). — *Nouveaux regards sur « Henri IV »*. Bref, 1957, N° 7.

2425. FRANK (Nino). — *Pirandello et le Théâtre italien*. **M.F.**, N° 1123, 1957.

2426. KRALJ (Vladimir). — *Luigi Pirandello in njegov « Henri IV »* (Gostovanje SNG iz Trsta v ljubljanski Drami). Nasa sodobnost, N° 9, 1956.
L. PIRANDELLO *et son* Henri IV.

ROSSO DI SAN SECONDO (Pier Maria)

2427. CALENDOLI (G.). — *Il teatro di Rosso di San Secondo*. Roma, Ed. Ricerche (2e ed.), 1957, in-8°, 175 p.

VIVIANI (Raffaele)

2428. DONAUDY (A.). — *Radicalismo di Viviani*. **S.**, N° 132, 1957.

JAPON

2429. ARNOLD (Paul). — *Le Théâtre japonais. Nô - Kabuki - Shimpa - Shingaki*. Paris, l'Arche, 1957, 288 p., ill.

PAYS-BAS

FRANK (Anne)

2430. GUARNIERI (A.). — *Incontro con Anna Frank. Esperienze d'interprete*. Maschere, Feb. 1957.

IBSEN (Henrik)

2431. LANGVIK-JOHANNESSEN (K.). — *La commémoration d'Ibsen à Oslo*. **H.T.**, 1956, N° 6.

2432. MAKSIMOVIC (Miodrag). — *Ibzen*. Susreti [Cetinje], 1956, Nos 7-8.
A l'occasion du 50e anniversaire de la mort de H. IBSEN.

STRINDBERG (August)

2433. — *La signorina Giulia, scrisse Strindberg, era questa*. **S.**, N° 245, 1957.

POLOGNE

2434. TREZZINI (L.). — *Sperimentalismo e ritorno alle origini per il teatro pollacco*. **S.**, N° 132, 1957.

NORWID (Cyprien)

2435. — *« Hrbina Palmyra »*. **Pa. T.**, 1955, N° 2.
Deux scènes de Comtesse Palmyre *présentées par* Julius GOMULICKI.

2436. GOMULICKI (Julius). — *O komediach Cypriana Norwida*. **Pa. T.**, Ibid.

SUISSE

DURRENMATT (Friedrich)

2437. HAMBERG (Lars). — *Den gamla damen och vara ideal*. **N.A**, 1956, N° 17.
Le problème de l'individu contre la Société à propos de la pièce de Dürrenmatt : La visite de la vieille Dame.

TCHÉCOSLOVAQUIE

JANACEK (Leòs)

2438. VOGEL (J.). — *Leòs Janácek sein leben und sein Werk*. Artia, L.K.G. Basortiment I, Leipzig. 350 p.

U.R.S.S.

GOGOL (Nicolas)

2439. — *Gogol*. The New Statesman and Nation, 2 Fev. 1957.

GORKI (Maxime)

2440. POZNER (Vl.). — *Souvenirs sur Gorki*. Paris, Edit. Français Réunis, 1957. Voir aussi N° 2445.

TCHEKHOV (Anton)

2441. BON (Anne-Marie). — *La figure du 1er héros de Tchékhov*. [Platonov]. **M.F.**, N° 1124.

2442. UHLMANN (A. M.), HEILMANN (U.). — *Anton Tschechow. Sein Leben in Bildern*. V.E.B. Bibliographisches Institut, Leipzig, 1956, 63 p., 84 ill.

TOLSTOI (Léon)

2443. LOMOUNOV (K.). — *La dramaturgie de Léon Tolstoï.* Moscou, « Art », 1956, 466 p. [en russe].

TOURGUENIEV

2444. — *Tourgueniev et le Théâtre.* Ibid., 1953.

2445. GOMOLICKI (Léon). — *Od Turgeniewa do Gorkiego.* **Pa. T.**, 1955, N° 2.

VIII

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

2446. — *Le Théâtre des Nations.* **P.T.**, N° 124, 1957.

2447. — *Translation or adaptation.* A discussion between Elizabeth SPRIGGE, Ronald DUNCAN and Christopher FRY. Drama, Summer 1957.

2448. BRAGAGLIA (A. G.). — *Pulcinella in Europa.* **S.**, N° 134, 1957.

2449. LEDNICKI (Waclaw). — *Adam Mickiewicz in world literature.* A symposium edit. by W. L. BERKELEY. Los Angeles, Univ. of California Press, 1956, in-8°, XVIII - 626 p.

2450. REBORA (R.), POESIO (P. E.). — *Il Festival goldoniano* [Venise]. **S.**, N° 137, 1957, ill.

2451. TRILLING (Ossia). — *Nationernas teater ar nusett faktum.* **N.P.**, 1957, N° 8.

ALLEMAGNE-FRANCE

2452. ABRAHAM (Pierre). — *Confrontation sur scène.* **Eu.**, juin 1957, N° 138.

Le Berliner Ensemble et la troupe Jacques Roussillon dans des scènes de Grand Peur et Misère du III° Reich, *de* B. BRECHT

2453. LENZ (Reinhold). — « *Les Soldats* ». Texte français de Marthe ROBERT. **T.P.**, N° 25, 1957.

2454. SCHILLER (F.). — « *Don Carlos* », 5 actes, adapt. française de Charles CHARRAS. Les Œuvres Libres, N° 127, 1956.

ALLEMAGNE-GRANDE-BRETAGNE

2455. LARSEN (Egon). — *Deutsches Theater in London* 1939-1945. Deutsche Rundschau [Baden-Baden], Av. 1957.

ALLEMAGNE-POLOGNE

2456. LIPINSKI (J.). — *Góscinne wystepy teatru z Meiningen w swietle Warszawskiej krytyki teatralny.* **Pa.T.**, 1956, N°s 2-3, ill.

Tournée des Meiningen à Varsovie.

ALLEMAGNE-YOUGOSLAVIE

2457. BATUSIC (Slavko). — *Scenska ostvarenja Gœtheovih djela u Zagrebu.* Veliko kazaliste [Zagreb], 1956-1957, N° 1, ill.

Gœthe sur la scène du Théâtre National Croate de Zagreb depuis 1864.

2458. BRENKOVA (Kristina). — *Prva uprizoritev mladinske igre v slovenskem jeziku v Ljubljani.* Kronika [Ljubljana], 1955, N° 3.

Sur la localisation de la pièce Der Hahnenschlag *de* KOTZEBUE *traduite en slovène par* V. VODNIK et J. KOPITAR *et représentée en 1803 à Ljubljana sous le nom* Tincek-Petelincek.

AUTRICHE-ITALIE

2459. HOFMANNSTHAL (H. Von). — « *Ognuno* ». « *La legenda della morte del ricco* ». [Jedermann] Versione italiana di C. BUDIGNA. **Palsc.**, N° 62, 1957.

AUTRICHE-POLOGNE

2460. KROL (Barbara). — *Jozef Kurz-Bernardon w Warszawie.* **Pa.T.**, 1957, N° 1.

BERNARDONE *à Varsovie.*

CUBA-ESPAGNE

2461. BUENO (S.). — *Presencia cubana en Valle-Inclán.* Miscelána Fernando Ortiz, I. La Habana, 1955.

ESPAGNE-ALLEMAGNE

2462. MEREGALLI (Franco). — *L'ispanismo tedesco dal* 1945. Quaderni Ibero-Americani, Nº 18, 1956.

ESPAGNE-AMÉRIQUE LATINE

2463. HERMANDO BALMORI (Cl.). — *La conquista de los espagnoles y el teatro indigena.* Tucuman, 1955.

ESPAGNE-FRANCE

2464. CIORANESCU (A.). — *Calderon y el teatro clásico francés.* Estudios de Literatura española y comparada. Santa Cruz de Tenerife, Universidad de la Laguna, 1954.

2465. ROQUEMAUREL (Jean). — *Lorca et l'adaptatrice prodigieuse.* **T.P.,** Nº 25, 1957.

A propos de l'adaptation de La Savetière Prodigieuse *par* Mathilde Pomès.

2466. LOPE DE VEGA. — « *Le Chevalier d'Olmedo* ». Comédie dramatique en trois journées. Texte français d'Albert Camus. Paris, Gallimard, 1957, in-16, 208 p.

Représenté pour la première fois au festival d'Angers, 21 *juin* 1957.

ESPAGNE-PAYS SCANDINAVES

2467. KUTTER (Hans). — *Calderon i omtolkning.* **H.**, 1957, Nº 13.

ESPAGNE-POLOGNE

2468. BORKOWSKA (S. C.). — « *Alkad z zalamei* » *w przekladzie L. H. Morstina.* **Pa.T.,** 1955, Nº 2.

ÉTATS-UNIS-FRANCE

2469. GRONDAHL (Henry G.). — « *Requiem för en nunna* ». **H.**, 1957, Nº 32.

*Le travail d'*Albert Camus *sur* Requiem for a nun, *de* Faulkner.

ÉTATS-UNIS-ITALIE

2470. O'NEILL (Eugène). — «*Lunga giornata verso la notte*». Vers. Ital. di A. Micozzi. **S.,** Nº 133, 1957.

ÉTATS-UNIS-PAYS SCANDINAVES

2471. TORWALDS (Ole). — *Inga Tidblad och Lars Hansson har tilldelats de första O'Neill-stipendierna.* **A.U.,** 1956, Nº 262.

FINLANDE-GRANDE-BRETAGNE

2472. FOCK (Marie-Louise). — *Casper Wrede retrospektivt.* **H.**, 1957, Nº 93.

Les succès d'un metteur en scène finlandais en Angleterre.

FRANCE-ALLEMAGNE

2473. BACHMANN (Claus-Henning). — *Jean Vauthier in Kassel.* Antares, 1957, Nº 4.

2474. HAUPTMANN (Franz). — *Eugène Ionesco in Darmstadt.* Ibid.

2475. RACINE (Jean). — *Athalie.* Trad. allemande de R. A. Schroder. Die Neue Rundschau. [Francfort], 1957, Nº 1.

FRANCE-AMÉRIQUE LATINE

2476. — *La Compañia M. Renaud - J. L. Barrault en Lima.* **Esc.,** IV, Nº 8.

2477. ERLANGER (Philippe). — *Le voyage du T.N.P. en Amérique latine.* Bref, 1957, Nº 9.

FRANCE-GRANDE-BRETAGNE

2478. — *Monte Cristo à Drury Lane, un livre sur les Dumas. Traductions anglaises de Dumas. Le Château de Monte Cristo. Dumasiana.* The Dumasian, Spring 1957.

FRANCE-ITALIE

2479. GUGENHEIM (S.). — *Romain Rolland e l'Italia.* Milano, Cisalpino. 1955.

FRANCE-POLOGNE

2480. FABRE (J.). — *La France dans la pensée et le cœur de Mickiewicz.* **R.L.C.**, 1957, N° 2.

2481. RASZEWSKI (Z.). — *Paryskimi sladami zapolskiej.* **Pa.T.**, 1956, N°s 2-3, ill.

FRANCE-YOUGOSLAVIE

2482. FRANCEV (Franjo). — *Pokrinokat. Iz ostavstine prof. Fanceva priopcio T. Matic.* Gradja za povijest knjizevnosti hrvatske, [Zagreb]. Vol. 27/1956.

Une localisation ragusaine de la comédie Maistre Pierre Pathelin, *datant du* XVIIIe *siècle.*

2483. MOLIERE. — *Izbrano delo. II.knjiga.* Ljubljana, Drzavna zalozba Slovenije, 1956. 20, 5 × 14,5 cm, p. 424.

Œuvres choisies de Molière traduites en slovène par Josip Vidmar.

GRANDE-BRETAGNE-ESPAGNE

2484. VAREY (J. E.). — *Robertson's phantasmagoria in Madrid* 1821 (Part II). **T.N.**, Vol. XI, N° 3.

2485. SHAKESPEARE. — « *Romeo y Julieta* ». Madrid [Gráfs. Canales] 1956, 80 p.

2486. — « *Vida y muerte de Ricardo III* ». Version de Bernardo Vasquez. Barcelona, Ed. G. P., 1956, 224 p.

2487. — « *Hamlet* », « *Macbeth* ». Trad. y notas por José Méndez Herrera. Madrid, Aguilar, 1956, 4e éd., 499 p.

GRANDE-BRETAGNE-FRANCE

2488. AUDIBERTI (Jacques). — *Pourquoi j'ai trahi Shakespeare.* **A.**, N° 639.

2489. SHAKESPEARE. — « *Mesure pour mesure* ». Traduction, introduction et notes par Michel Grivelet. Paris, Aubier, Coll. Bilingue, 1957.

2490. — « *Antoine et Cléopâtre* ». Traduction de J. Lambin. Paris, Belles Lettres, Coll. Shakespeare, 1957, in-16.

2491. — « *La tragédie de Coriolan* ». Trad. de J. Derocquigny. Ibid.

2492. — « *Richard III* », Traduction, J. Delcourt. Ibid.

GRANDE-BRETAGNE-PAYS SCANDINAVES

2493. BULL (Francis). — *The influence of Shakespeare on Wiegeland, Ibsen and Bjornson.* Norseman, 1957, N° 2.

GRANDE-BRETAGNE-POLOGNE

2494. KORZENIEWSKI (B.). — *Shaw dzisiaj u nas.* **Pa.T.**, 1956, N°s 2-3, ill.

46 ans de G. B. Shaw sur la scène du Théâtre National Croate.

GRANDE-BRETAGNE-YOUGOSLAVIE

2495. BATUSIC (Slavko). — *George Bernard Shaw. 46 godina zagrebackih premijera, repriza, kritika i cenzure.* « Hrvatsko kazaliste » [Zagreb], 1956-1957, N° 4, ill.

2496. KOBLAR (France). — *Shakespeare v slovenskin prevodih.* Glasnik Slovenske matice, Ljubljana, 1955, N° 2.

Shakespeare traduit en slovène.

2497. SHAKESPEARE (William). — *Hamlet kraljevic danski.* Prev. Milan Bogdanovic. Priredio dr. Josip Torbarina. 2. *Maticino propravljeno izdanje.* Zagreb, Matica Hrvatska, 1956. 15,5 × 12, 252 p.

ITALIE-ESPAGNE

2498. FUCILLA (J. G.). — *Una imitazione dell « Aminta » nel « Magico prodigioso » di Calderon.* Studi Tassiani, 1956, N° 6.

ITALIE-FRANCE

2499. — *Comédie italienne.* Présentation de P. A. Touchard. Traduction française de Xavier de Courville. Paris, Club des Libraires de France, 1957.

La Mandragore. *Deux Canevas* : Arlequin Serviteur de deux maîtres, L'Oiseau vert.

2500. GOLDONI (Carlo). — *« La Belle Hôtesse », « Les Rustres », « La Nouvelle Manon »*. Introduction et notes d'Armand MONJO. Paris, Edit. Sociales, in-8°, cour. 248 p.

ITALIE-POLOGNE

2501. RASZEWSKI (Z.). — *Porcelanowa arlekinada.* **Pa.T.**, 1957, N° 1.
La Commedia dell'Arte en Pologne.

ITALIE-YOUGOSLAVIE

2502. BATUSIC (Slavko). — *Goldoni u nasim lokalizacijama i prijevodima.* Veliko kazaliste [Zagreb], 1956-1957, N° 6, ill.
Goldoni en Yougoslavie depuis 1862.

2503. KOLENDIC (Petar). — *Rudzantov « Menego » i « Komedija od Raskota ».* Beograd, 1956, 23 × 16,3, 5-13 p. Extrait de la revue « Prilozi za knjizevnost, jezik, istoriju i folklor, 1956, N°s 1-2.
Comparaison entre Fiorina, Moscheta *et* Menego *de Ruzzante et la comédie paysanne d'un auteur inconnu de la fin du* XVI*e siècle originaire de l'île de Hvar.*

2504. MAIXNER (Rudolf). — *O Federicijevoj komediji « Gli antichi Slavi ». Prilog temi Prijevodi i oponasanja romana « Les Morlaques »* (1788). Gradja za povijest knjizevnosti Hrvatske, Zagreb, Vol. 27, 1956.
Sur la comédie de C. FEDERICI *qui aurait été inspirée par* Les Morlaques, *roman de* Justine WYNNE-ORSINI-ROSENBERG.

PAYS SCANDINAVES-ÉTATS-UNIS

2505. — *Strindberg's « Queen Christina », « Charles XII », « Gustav III ».* Transl. and int. by W. JOHNSON. Seattle, Univ. of Washington Press, 1955, VII-284 p.

FRANCE-U.R.S.S.

2506. POLJANEC-MADATOVA (Serafima). — *Dostoevski i Rasin.* (Patos na golemi strasti.) Mlada literatura, Skopje, 1956, N°s 5-6.
Dostovski et Racine.

U.R.S.S.-FRANCE

2507. TRILLING (Ossia). — *Tjechov kommer till Paris.* **N.P.**, 1957, N° 13.
Tchékhov dans les théatres parisiens.

YOUGOSLAVIE-BULGARIE

2508. IGNJATOVIC (Djordje). — *Jovan St. Popovic i Bugari.* Prilozi za knjizevnost, jezik, istoriju i folklor, Beograd, Vol. 1-2, 1956.
Relations entre J. S. POPOVIC *et le théâtre bulgare; données bibliographiques.*

YOUGOSLAVIE-FRANCE

2509. FILIPIC (Lojze). — *Slovensko gledalisce s Cankarjem v Parizu. Miroljuben zapisek, ki se mu je vrnil polemicen intermezzo.* Nasi razgledi, N° 14, 1956.

2510. FILIPIC (Lojze). — *Pariska kronika.* Gledaliski list Drame SNG Ljubljana, 1956-1957, N° 1, ill.
Le Théâtre National Slovène en tournée à Paris.

IX

THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre amateur

2511. — *La Coupe Léo Lagrange.* [Concours du Théâtre Universitaire et amateur]. **E.T.**, N° 41, 1957.

2512. — *Pregled dramskih dela. VI. Za stampu prir. Stevan Jatic.* Novi Sad, Savez kulturnoprosvetnih drustava Vojvodine, 1956, 20 × 14, 64 p.
Sommaire et analyse de 25 pièces destinées aux théâtres d'amateurs serbes, slovaques et ukrainiens; supplément bibliographique.

2513. COTES (Peter). — *A handbook for the amateur theatre.* London, Oldbourne Press, 1957, XXXII-424 p., ill., bibl.

2514. FORD (Joan). — *The European scene.* Christian Drama, 1956, N° 5, 1957, N° 6.

Le théâtre religieux en Europe.

2515. GALIC (Ljudevit). — *Amatersko kazaliste.* (Savjeti glumcima i redateljima.) Zagreb, Izd. Saveza amaterskih kazalista Hrvatske, 1956. 23,5 × 16,5, 105 p., ill.

Théâtre d'amateurs : conseils aux acteurs et metteurs en scène.

2516. — *Tecaj za kazalisne amatere.* Kulturni radnik [Zagreb], 1956, N°s 1-2.

Sur les cours pour le théâtre d'amateurs.

b) Théâtre Scolaire et Universitaire

2517. DE CHIARA (G.), VIAZZI (C.). — *Il Teatro universitario.* **R.**, VII, N° 6.

2518. FILIPPONE (Vincenzo). — *Teatro e scuola nell'educazione giovanile.* Ibid.

2519. MATIC (Tomo). — *Jedna hrvatska skolska drama iz Slavonije iz osamnaestoga vijeka.* In, Gradja za povijest knjizevnosti hrvatske, [Zagreb], Vol. 27, 1956.

Une pièce scolaire croate du XVIII*e siècle.*

2520. VON FRENCKELL (Ester-Margaret). — *Teatervetenskap vid Amerikas Universitet.* **H.**, 1957, N° 60.

2521. WAHLROOS (Helmer). — *Lärarna studerar teater.* Borgabladet, [Borga], 1956, N° 119.

A propos de l'intérêt porté au théâtre par les professeurs des écoles populaires.

X

LE THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET L'ENFANCE

2522. — *Bibliographie Internationale. Théâtre et Jeunesse.* Vol. II. Bruxelles, Le Cabestan qui lève l'ancre, 1957, in-8°, 96 p.

2523. — *Pleins feux sur les pièces classiques.* Documents d'Actualité, N° 20, août 1957.

2524. ANZIEU (Didier). — *Le psychodrame analytique chez l'enfant.* Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Bibliothèque de Psychanalyse, 1957, in-8°, carré.

2525. BITTNER (Karl). — *Die Henne und der Gockelhahn* (Kinderbühne). V.E.B. Friedriech Hofmeister, Leipzig, 1957, in-8°, 20 p.

2526. MACGOWAN (K.). — *The educational theatre for tomorrow.* **E.T.J.**, IX, N° 2, 1957.

2527. PHILBRICK (N.). — *The AETA convention in Chicago.* Décembre 1956, Ibid.

2528. R. R. — *Teatro per ragazzi.* **S.**, N° 132, 1957.

XI

PANTOMIME, CIRQUE ET MUSIC-HALL MARIONNETTES, OMBRES, etc.

2529. ANGIOLONI (G.). — *Dissertation sur les ballets pantomines des anciens.* Milano, Bertarelli, 1956, in-16.

2530. SIMON (Karl Günter). — *Die Pantomime oder die Uberwindung der Analyse.* Antares, 1957, N° 1.

2531. — *Notes pour servir à l'histoire du Cirque d'Hiver.* Cirque, N° I.

2532. — *Le Cirque d'Etat de Moscou,* Ibid., N° III.

2533. ARDENT (Jacques). — *James Bossawell dit Boswell.* Ibid.

2534. BESSON (Georges). — *Visite au Zoo de Barrye.* Ibid.

2535. CHRISTOPHE (J.). — *Le cirque Regerson. Le plus beau et le plus petit chapiteau de France.* Ibid., N° IV.

2536. COURT (A.). — *Tournée espagnole.* **C.U.**, N°s 25-26, 1957.

2537. DEFLANDRE (Maurice). — *Fernando dit Ferdinand Beert.* Cirque, N° III.

2538. FINDLATER (Richard). — *Decline and fall in the music halls : posers for the people.* Twentieth Century, 1957, N° 964.

2539. REGO (Darius). — *Geo Footit* (ce qu'ils deviennent). Cirque, N° III.

2540. FORT (Jacques). — *Le cirque-construction.* **C.U.**, N° 26, 1957.

2541. CABANEL (Jean). — *Gustave Fréjaville.* Cirque, N° I.

2542. FREJAVILLE (Gustave), GAGEY (L.), REMY (T.). — *Le Cirque de Paris.* Ibid., N° IV.

2543. GROCK. — *Ma Vie de clown.* (Die Memoiren des Königs der Clowns) trad. de l'allemand par Monique Thies. Paris, Horay, 1957, in-8°, 256 p., 4 pl.

2544. JOLIBOIS (Achille). — *La Belle Mme Lejars.* Cirque, N° II.

2545. LOEWENBRUCK (Pierre). — *Le dressage des Corbeaux.* Ibid.

2546. MARTIN SAINT-YRE. — *Monsieur Drena.* Ibid., N° III.

2547. — *Ex-libris de Cirque.* Ibid., N° I.

2548. — *La fondation du Cirque Fernando.* Ibid., N° IV.

2549. MOYSSAN (Dr). — *Cirques miniatures.* Ibid.

2550. PERUSSAUX (Charles). — *La famille Franconi.* **R.P.F.**, N° 89.

2551. REMY (Tristan). — *Noblesse de cirque. Tilly Price et Sabine Rancy.* Cirque, N° IV.

2552. — *Eral le dompteur et Léon Cladel.* Ibid., N° III.

2553. — *Partisan et Baucher.* Ibid., N° I.

2554. — *Sauts de la Mort et le filet.* Ibid., N° II.

2555. — *Le Star Circus.* Ibid., N° IV.

2556. REX (Prof.). — *Pourquoi et comment disparut le Théâtre de Magie de Louis Comte, physicien du Roi.* L'Intermédiaire Forain, 16 octobre 1957.
Naissance du Théâtre des Bouffes Parisiens.

2557. SCOTT (George Ryley). — *The history of cock-fighting.* London, Skilton, 1957, 240 p., ill., litd, ed.

2558. SAINT-YRE (Claude). — *Musique de Cirque.* Cirque, N° III.

2559. TEXCIER (Jean). — *Jules Valles et les Banquistes.* Ibid., N° II.

2560. THETARD (H.). — *Une grande gymnaste, Elsane.* **C.U.**, N° 26, 1957.

2561. — *Dompteuses de la belle époque.* Ibid.
Martin Stevens. *Proctor Puppets. Dorothy Rankin. Children and Puppets. The Gallant Cassian.*

2562. VESQUE (Marthe). — *Folies Bergères.* Ibid.

2563. VINCENT (Arthur). — *Les Niemeczek.* Cirque, N° III.

2564. — *Puppenspiel in Haus und Fachzeitschriften.* Arbeitsgemeinschaft für das Puppenspiel e.-v., 1957, N° 1.

2565. — *Puppenspielnachrichten aus Deutschland.* Ibid.

2566. — *Puppenspielnarichten aus Deutschland.* Ibid., N° 2.

2567. — *Puppenspielnarichten aus aller Welt.* Ibid.

2568. — *Play reviews.* **P.J.**, Vol. VIII, N° 2.

2569. — *Festival* [1957] *business.* Ibid.

2570. — *Puppet Parade.* Ibid.
George Merten. *The Lanchesters. The Topeka Gang. Christmas Cards. Natalie.* Nancy Staub. Willard Hall.

2571. — *Puppet Parade.* Ibid., N° 3.

2572. — *Puppet Parade.* Ibid., N° 4.
U. C. L. A. Are these puppets. The mikado, Dean Short. Bruce BRUCKNELL. Jim MENKE.

2573. BARNARD (W.). — *Puppenköpfe aus Stearin.* Arbeitsgemeinschaft für das Puppenspiel, e.-v., 1957, N° 2.

2574. GELLER (B.), COHEN (A.). — *Perils and pitfalls.* **P.J.**, Vol. VIII, N° 4.

2575. HELSTIEN (M.). — *Festival in California.* Ibid.

2576. KOSSAKOWSKI (Johanna). — *Die Sterntaler.* V.E.B. Friedrich Hofmeister, Leipzig, 1957, in-8°, 28 p.

2577. LATSHAW (G.). — *Carbons for Copycats.* **P.J.**, Vol. VIII, N° 3.
— *Carbonated Copycats.* Ibid., N° 4.

2578. MAGON (Jero). — *Symbolism.* Ibid., N° 3.
— *The architectural setting.* Ibid., N° 4.

2579. MEIJER (M.). — *Puppe oder Text?* Arbeitsgemeinschaft für das Puppenspiel. e.-v. 1957, N° 2.

2580. PROCTOR (R.), VELLEMAN (D.), MERTEN (E.). — *More about the 1956 Festival.* **P.J.**, Vol. VIII, N° 3.

2581. STEVENS (Martin). — *Don't be afraid to create.* Ibid., N° 3.

2582. — *Create your own script.* Ibid., N° 2.

2583. — *It ain't no Sin.* Ibid., N° 4.

2584. TEMPORAL (J. L.), MOUSSY (A.). — *A propos de la technique des marionnettes.* **E.T.**, N° 41, 1957.
Le Théâtre de marionnettes de Walentin CHORELL. *Ses pièces et la manière de les mettre en scène à la façon des théâtres de marionnettes.*

2585. WAHLROOS (Helmer). — *Walentin Chorells marionetteater.* Borgabladet, 1957, N° 125.

2586. WARD (W.). — *Puppets and a child audience.* **P.J.**, Vol. VIII, N° 3.

2587. WIKSELL (J. S.). — *Writing your own script.* Ibid., N° 2.

2588. WOLF (Radovan). — *Lutka i umijece lutkarskih igara.* Kulturni radnik, Zagreb, 1956, N° 10.
Sur le développement du théâtre de marionnettes à Zagreb.

XII

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

2589. — *Silvije Bombardelli.* Splitska Scena, N°s 4-5, 1956, ill.
Le directeur de l'opéra de Split, S. BOMBARDELLI; *la liste de ses principales compositions.*

2590. — *Musique en Allemagne*, 1957. Bonn, Inter nationes, 1957, 94 p., ill.
Opéras, concerts, musique électronique, festivals. études musicales, congrès, cours, concours.

2591. BATUSIC (Slavko). — *Nase Lucije Lammermoorske.* Veliko kazaliste [Zagreb], 1956-1957, N° 5, ill.
Les interprètes de Lucie de Lammermoor *au Théâtre National Croate depuis* 1878.

2592. BOLL (André). — *Das projizierte Bühnenbild im Dienste den Oper.* Antares, 1957, N° 3.

2593. BORY (Robert). — *Le séjour en Suisse de Wolfgang-Amadeus Mozart en 1766.* Lausanne, Ed. Spes., 1956, in-8°, 46 p., ill.

2594. BOYE (M. P.). — *Donizetti et l'opéra italien.* Revue de la Méditerranée, N° 77, 1957.

2595. BROZOVSKA (Jarmila). — *Dix années de l'opéra tchèque* (Deset let české opery). Divadlo VI/361, 561, 644, 709, 886, 962.

2596. BULJAN (Bogdan). — *Deset godina rada Splitske opere*. In, Splitska scena, 1956, Nos 4-5.

Dix ans de l'Opéra de Split.

2597. COTTI (Jürg). — *Die Musik in Gœthes « Faust »*. Winterthur, Keller, 1957, in-8°, 100 p.

2598. CRANMER (Arthur). — *The art of singing*. London, Dobson, 1957, 90 p. (Student's Music Library).

2599. CUTTS (John P.). — *Le rôle de la musique dans les « Masques » de Ben Jonson*. In, *Les Fêtes de la Renaissance*, voir N° 2700.

2600. CVETKO (Dragotin). — *Ustvarjalmno delo Danila Svare*. Gledaliski list Opere SNG v Ljubljani, 1955-1956, N° 4, ill.

Sur le chef d'orchestre et compositeur D. Svara.

2601. DELANGE (René). — *Do. Die Zusammerarbeit D'Annunzio und Debussys*. Antares, 1957, N° 3.

2602. DELLA CORTE (A.). — *Tutto il teatro di Mozart*. Torino, Ed. Radio Italiana, 1957, in-8°, 178 p.

2603. DUMESNIL (René). — *Debussys « Martyre de saint Sébastien » in der Pariser Oper*. Antares, 1957, N° 3.

2604. FISHER (Sylvia). — *Creating a role*. Opera, 1957, N° 5.

2605. FRELIH (Emil). — *Operetata i nejzinoto kulturno znacenje*. (Pred prikazuvanjeto na prvata opereta vo Skopje.) Razgledi, N° 24, 1956.

L'opérette et sa valeur culturelle.

2606. HOSA (Stefan). — *L'opéra en Slovaquie*. T. I (Opera na Slovensku I. dil), Martin, Editions Osveta 1953.

2607. — *L'opéra en Slovaquie*. T. II (Opera na Slovensku díl II.), Ibid. 1954.

2608. ILLICA (Luigi), GIACOSA (Giacomo). — *Tosca. Glasbena drama v treh dejanjih. Uglasbil Giacomo Puccini*. Prev. Smiljan Samec. Ljubljana, Izd. Slovensko Narodno gledalisce, Zalozila Drzavna zalozba Slovenije, 1956, 15 × 10,5 cm, 65 p.

Le livret de la Tosca *traduit en slovène par* S. Samec.

2609. NEJEDLY (Zdenek). — *Histoire du Théâtre National de l'Opéra T. I* (Dejiny opery Národního divadla. I. díl). Prague, Editions Práce, 1949.

2610. — *Histoire du Théâtre National de l'Opéra T. II* (Dejiny opery Národního divadla. II. díl), Ibid.

2611. OCADLIK (Mirko). — *Bedrich Smetana, père de la musique nationale tchèque* (Bedrich Smetana, tvurce ceské nérodní hudby), Prague, Editions Práce, 1949.

Monographie, édition populaire.

2612. — *L'année Bedrich Smetana en dates, images et notes* (Rok Bedricha Smetany v datech, obrazech a poznámkych), Prague, Editions Melantrich, 1950.

2613. POLIC (Mirko). — *Misli ob « Desetem bratu »*. Gledaliski list Slevenskega narodnoga gledalisca v Mariboru, 1955-1956, N° 7.

Texte du compositeur M. Polic *sur son nouvel opéra.*

2614. PORTER (Andrew). — *Opera in English*. Opera, 1957, N° 5.

2615. ROSENTHAL (Harold) ed. — *Opera Annual*. N° 3, London, Calder ,1956, 190 p., ill.

2616. STERNFELD (Fr. W.). — *Le symbolisme musical dans quelques pièces de Shakespeare présentées à la Cour d'Angleterre*. In, *Les Fêtes de la Renaissance*, voir N° 2700.

2617. TRAVEN (Janko). — *Friderik Reiner operni dirigent v Slovenskem dezelnom gledaliscu v Ljubljani* 1910-1911. Gledaliski list Opere SNG v Ljubljani, 1955-1956, N° 5.

F. Reiner, *chef d'orchestre du Théâtre slovène de Ljubljana en* 1910-1911.

2618. — *Vprasanje izvirnega slovenskega opernega besedila.* (Zgodovinskega orisa drugi del : obdobje med obema vojnama.) Gledaliski list Opere SNG v Ljubljani, 1955-1956, N° 4.

Les livrets originaux slovènes entre les deux guerres; suite de l'article publié au N° 6-1953-194 du même bulletin.

2619. VIVIANI (V.). — *La primadonna Adelina Magnetti.* **I.D.**, N° 249, 1957.

2620. VOLBACH (W. R.). — *Synchronization of action and music in Mozart's opera.* **E.T.J.**, IX, N° 2, 1957.

2621. WALKER (D. P.). — *La musique des intermèdes florentins de 1589 et l'humanisme.* In, *Les Fêtes de la Renaissance*, voir N° 2700.

2622. WINTERNITZ (E.). — *Instruments de musique étrange chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa.* Ibid.

b) Danse et Ballet

2623. — *Souvenirs de Galina Oulanova sur Serge Prokofiev.* **E.S.**, N° 108, 1957.

2624. ALMEIDA (Bettina de). — *Aspects fondamentaux de la danse traditionnelle hindoue.* Cahiers de la Danse, 1957, N° 3.

2625. BELLEW (Hélène). — *Ballet in Moscow today.* Milano, A. Pizzi, 1956, in-4°, 203 p., ill.

2626. CHEVALLEY (Sylvie). — *Madame Francisque Hutin.* Dance Magazine, April 1957.

La première danseuse classique à New-York en 1827.

2627. GIOVANNETTI (Aldo). — *Varietà di tendenze e d'ispirazioni nei balletti americani e francesi.* **S.**, N° 132, 1957, ill.

2628. GORON (Pierre). — *Psycho-sociologie de la danse folklorique française.* Cahiers de la Danse, 1957,N° 3.

2629. HALL (Fernau). — *Le systhème Benesh.* Ibid.

2630. LESURE (François). — *Le recueil des Ballets de Michel Henry* (vers 1620). In, *Les Fêtes de la Renaissance*, voir N° 2700.

2631. MARINKOVIC-RAKIC (Branka). — *Gespodja Paj u posjeti Evropi.* Republika, Zagreb, 1956, N° 4, ill.

A l'occasion de la tournée du ballet chinois.

2632. PARIS (Irène). — *Figures oubliées : Alexandre Gorsky.* Cahiers de la Danse, 1957, N° 3.

2633. REY (Jan). — 70 *ans de ballet au Théâtre National de Prague* (70 let baletu Národního divadla). Divadlo IV/1023.

2634. REYNA (F.). — *Des origines du ballet aux trois grâces du* XXe *siècle.* Cahiers de la Danse, 1957, N° 3.

2635. ROUSSET (Jean). — *L'eau et les tritons dans les fêtes et les ballets de Cour* (1580-1640). In, *Les Fêtes de la Renaissance*, voir N° 2700.

2636. SHIRE (Helena M.), ELLIOTT (Kenneth). — *La fricassée en Ecosse et ses rapports avec les Fêtes de la Renaissance.* Ibid.

2637. STOKES (Sewell). — *Listening to Isodora Duncan.* Listener, 1957, N° 1474.

2638. TANI (Gino). — *Le Comte d'Aglée et le Ballet de Cour en Italie.* In, *Les Fêtes de la Renaissance*, voir N° 2700.

2639. TRAVEN (Janko). — *Ruski balet v zamejstvu pred Prvo svetovno vojno.* Gledaliski list Opere SNG v Ljubljani, 1955-1956, N° 6, ill.

Les Ballets Russes avant la Première guerre mondiale; données bibliographiques.

2640. TURKALJ (Nenad). — « *Stranac* » *Silvija Bombardellija.* Mogucnosti [Split], 1956, N° 3.

Sur le nouveau ballet de Bombardelli.

c) Arts plastiques

2641. EHRMANN (Jean). — *Les tapisseries des Valois du Musée des Offices à Florence.* In, *Les Fêtes de la Renaissance*, voir N° 2700.

2642. FRANCASTEL (Pierre). — *La conception du spectacle dans les tapisseries des Valois au Musée des Offices à Florence.* Ibid.

d) Cinéma

2643. — 3. *festival jugoslavenskog filma, Pula* 14-25-VII-1956. Pula, 1956. 21 × 20, 68 p., ill.

Le 3e festival du film yougoslave à Pula 14-25-VII-1956; texte en croate et en français.

2644. — *British film and television yearbook.* London XV-428 p.

2645. — *Omaggio a Charlot di poeti e pittori.* A cura di G. VIAZZI, Milano, All'insegna del pesce d'Oro, 1957, 34 p.

2646. BRAGAGLIA (A. G.). — *Cinema e teatro.* Cinema e scienza televisione, Roma, Fev. 1957.

2647. — *Influenza del cinema sul teatro.* Ibid.

2648. BRENK (Francè). — *O jugoslovanski filmski teoriji in praksi.* Nasa sodobnost, [Ljubljana], 1956, N° 10.

Dix ans d'expérience du cinéma yougoslave.

2649. DOBRINCIC (Vjeko). — *Neki dramaturski principi u filmovima za djecu.* Pregled, Sarajevo, 1956, Nos 1-2.

Quelques principes de dramaturgie dans les films d'enfants.

2650. — *Obozavani i obozavaoci. Filmovi i njegovi junaci postaju krijumcari dekadanse.* Pregled [Sarajevo], 1956, N° 8.

Les héros de l'écran et leur mauvaise influence sur la jeunesse.

2651. GUNSTAN (David). — *The film censor in Britain.* Contemporary Review, 1957, N° 1098.

2652. HOUSTON (Penelope). — *Hollywood in the age of television.* Sight and Sound, 1957, N° 4.

2653. ROUD (Richard). — *The empty streets.* Sight and Sound, 1957, N° 4.

2654. SETON (Marie). — *Journey through India.* Ibid.

e) Radio et Télévision

2655. — *Lo spettacolo televiso.* A cura di A. D'ALESSANDRO. Pref. di M. LACALAMITA. Roma, Ateneo, 1957, in-8°, 358 p.

2656. BOURTON (Kathleen). — *Colour television.* London, Library Association, 1957, 6 p. (Special Subject Lists, N° 4).

2657. GODEBERT (Georges). — *Sur une mise en ondes de « Bérénice ».* In, *La Mise en scène des Œuvres du Passé*, voir N° 2090.

2658. LASLETT (Peter). — *The future of sound broadcasting; a plea for the Third Programme.* Oxford, Basil Blackwell, 1957, 8 p.

2659. MACEWEN (David). — *Broadcasting for Scotland.* Saltire Review, 1957, N° 11.

2660. MANDELSTAM (Karin). — *Radioteatern önskar varje smakriktning tillfredsställelse.* Borgabladet, N° 113, 1956.

Le Théâtre radiophonique.

2661. WAHLROOS (Helmer). — *Alla hörspel ej alla till lags.* Ibid., N° 113 (131), 1957.

Le Théâtre radiophonique.

f) Disques

2662. — *Folk Dancing.* The Folklorist; quarterly magazine with articles on folk dancing and folk dramas in different countries.

XIII

LA LANGUE DRAMATIQUE

2663. ADLESIC-POPOVIC (Vera). — *Pot do vzornega odrskega govora.* Gledaliski list Akademije za igralsko umetnost v Ljubljani, 1956, N° 11.

2664. DECUHNA (Gerson). — *Language Theatre in India.* Natya, 1956, N° 1.

2665. LE HIR (Y.). — *Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens du XVIe siècle à nos jours.* Paris, P.U.F. 1956, in-8°, 276 p. [Publication de la Faculté des Lettres de l'Université de Grenoble].

2666. SARICEVA (Mihaela). — *O umetniski besedi.* Gledaliski list Akademije za igralsko umetnost v Ljubljani, 1956, N° 11.
La langue quotidienne et la langue artistique.

XIV

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

2667. BARRAULT (J.-L.). — *On m'assassine...* **A.**, N° 640, 16 octobre 1957.
Et textes de J. DULARD, P. MACAIGNE, Guy DUMUR, J. SCHLUMBERGER, J. LEMARCHAND, *à propos du rôle de la critique et des articles contre* Histoire de Vasco, *de* J. J. GAUTIER, R. KEMP, Léon TREICH.

2668. CERNY (Frantisek). — *Chapitres de critique du théâtre tchèque (TYL)* (Kapitoly z ceské divadelní kritiky /Tyl/), Divadlo, I/432.

2669. DIETRICH (Margaret). — *Agne Beijer.* **M.K.**, 1957, N° 1.

2670. FUCIK (Julius). — *Critiques de théâtre* (Divadelní kritiky), Prague, 1956.

2671. GLASS (Dudley). — *William Archer, the perfect Ibseniste.* The Norseman, 1956, N° 6.

2672. HOLDER (O.). — *The value and values of criticism.* Drama, Summer 1957.

2673. JEVTIC (Borivoje). — *Oko strucne pozorisne kritike.* Zivot [Sarajevo], N° 3, 1956.
Sur la critique dramatique.

2674. JEVTIC (Borivoje). — *« Pretstavljati » ili « prezivljavati ».* (Povodom gostovanja MHAT-a u Sarajevu od 19 do 21 maja o.g.). Ibid., N° 6.
Réflexions sur les théories de Stanislavski et de Brecht à l'occasion de la tournée du Théâtre Académique de Moscou à Sarajevo, mai 1956.

2675. JOUVET (Louis). — *Dokad idzie teatr? Przelozyli Wiera i Zbigniew Bienkowscy.* **Pa.T.**, 1957, N° 1.
Notes sur la critique.

2676. MARTI (Antonio). — *Esej o sodobnem italijanskem gledaliscu.* (Nadaljevanje iz 2. stevilke) Sodobni italijanski gledaliski avtorji. Gledaliski list Drame SNG Ljubljana, 1955-1956, N° 6.
Essai sur les auteurs dramatiques de l'Italie contemporaine; suite du N° 1, 2-1955-1956 du même bulletin.

2677. NEJEDLY (Zdenek). — *Critiques* 1907-1909 (Kritiky 1907-1909), Prague, Editions d'Etat des Belles-Lettres, Musique et Arts, 1954 (Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění).

2678. — *Critiques* 1923-1935 (Kritiky 1923-1935), Ibid.

2679. PANGE (Comtesse Jean de). — *Mme de Staël, traductrice de Faust.* **R L.C.**, 1957, N° 2.

2680. RASZEWSKI (Z.). — *List do Bohdana Korzeniewskiego.* **Pa.T.**, 1957, N° 1.

2681. VIER (Jacques). — *Un exégète de « Faust », Daniel Stern* [La Comtesse d'Agoult]. **R.L.C.**, 1957, N° 2.

XV

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

2682. AHOKAS (Jaakko). — *Commedia dell'Arte.* Parnasso, Helsinki, 1956, N° VII.

2683. CAZZANI (Pietro). — *La commedia dell'Arte, testi e opinioni.* **S.**, N° 133, 1957.

2684. DIMITRIJEVIC (Mira). — *Komicno u savremenoj drami.* Delo, Beograd, 1956, N° 4.

Le comique dans les drames contemporains : Anouilh, Giraudoux, Miller, Brecht.

2685. PETRIC (Vladimir). — *Srednjevekovna drama i njen znacaj za razvoj modernog pozorista.* Letopis Matice srpske, Novi Sad, 1956, N°s 1-2.

Le drame et sa signification dans le développement du théâtre moderne.

2686. ROBERTSON (R.). — *Toward a definition of religious drama.* **E.T.J.**, IX, N° 2, 1957.

b) Personnages

2687. ARNOLD (L. M.). — *Harlekin und Clown.* Akzente, 1956, N° 6.

2688. BLANC (J. P.). — *Polichinelle a peut-être retrouvé son père sur un mur de Pompéi.* **A.**, N° 633.

2689. BRAGAGLIA (A. G.». — *Caragheuz. Pulcinella in Oriente.* **S.**, N° 132, 1957.

2690. CHARON (Jacques). — *Les femmes légères au théâtre.* Les Annales, N° 77, 1957.

2691. LE PORRIER (Herbert). — *Du Clystère à la Pénicilline.* Bref, 1957, N° 9.

2692. LEWANSKI (Julien). — *Faust i Arlekin.* Niezwykle przedstawienie na scenie leszczynskiej w roku 1647. **Pa.T.**, 1957, N° 1.

A propos de la représentation du drame latin Hercule *et des intermèdes tirés de* « Turbo sive ingenium », *représentés au collège de Leszno (Posnanie) en 1647. Turbo : prototype de Faust. Arlequin est son valet. Jusqu'à ce jour on pensait que Turbo n'avait jamais été représenté.*

2693. LINDBERGER (O.). — *The transformation of Amphitryon.* (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Literature I) Stockholm, Almqvist et Wiksell, 1956, in-8°, 233 p.

2694. PONS (J. S.). — *Le paysan dans le théâtre espagnol.* Annales de la Faculté des Lettres de Toulouse, 1953, N° 3.

c) Thèmes

2695. DUCHEMIN (J.). — *Recherche sur un thème aristophanien et ses sources religieuses : les voyages dans l'autre monde.* Les Etudes Classiques, 1957, N° 3.

2696. HUON (Antoinette). — *Le thème du Prince dans les entrées parisiennes au XVIe siècle.* In, *Les Fêtes de la Renaissance*, voir N° 2700.

2697. MONSEGU (Bernardo). — *El tema mariano en los Autos Sacramentales.* Estudios Marianos, Madrid, XIII, 1953, p. 277-307.

2698. NOUGUE (A.). — *Le thème de l'aberration des sens dans le théâtre de Tirso de Molina : une source possible* [Boiardo]. **B.H.**, LVIII, N° 1, 1956.

2699. SEGURA COVARSI (E.). — *La pasión del Señor en la poesía dramática española.* Alcantara, N°s 78, 79, 80, 1954.

XVI

VARIA

2700. — *Les Fêtes de la Renaissance.* Etudes réunies et présentées par Jean JACQUOT. Paris, Edit. du C.N.R.S., 1956, in-4°, 492 p., ill., index.

Journées Internationales d'études. Abbaye de Royaumont, 8-13 juillet 1955.

2701. KNUDSEN (M.). — *Tivoli.* Copenhague, Illustrations forlaget, 1957, in-4°, 16 p., plan perspectif plié h.t., 30 photos coul. par Eini Egli.

Histoire et description du jardin de Copenhague où est établi le théâtre de pantomimes. Publié en 4 éditions : danoise, allemande, anglaise, française. Edition française par Pierre MARTENS.

